

Victoria – roman og film

*En adaptasjonsanalyse av Knut Hamsuns
kjærlighetsroman*

Mari Bronken Hauge



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og
språk i Lektorprogrammet
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

© Mari Bronken Hauge

2015

Victoria – roman og film. En adaptasjonsanalyse av Knut Hamsuns kjærlighetsroman

Mari Bronken Hauge

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven foretar jeg en adaptasjonsanalyse av Knut Hamsuns roman *Victoria - En kjærligheds historie* (1898) og Torun Lians film *Victoria* (2013). Oppgaven tar utgangspunkt i et ønske om å rette søkelyset på romanen og filmens personer, og se på hvordan disse endrer seg i overgangen fra ett medium til et annet. I et forsøk på å besvare problemstillingen skal jeg foreta en sammenlignende analyse. I analysen har jeg fokusert på hvordan roman og film framstilles både innholdsmessig og uttryksmessig, og den tar hovedsakelig utgangspunkt i et teoretisk rammeverk hentet fra Arne Engelstad, Elise Seip Tønnessen og Audun Engelstad.

I oppgaven viser jeg at Torun Lians filmversjon er innholdsmessig nær det litterære forelegget, både når det gjelder handling og tematikk. Samtidig avdekkes en del forskjeller i min analyse. En av de største forskjellene, slik jeg ser det, ligger i hvordan historien er fortalt. I tillegg til at filmen velger å fokusere mer på Victorias rolle. Jeg mener også å avdekke holdepunkter for at overgangen i medium fører til en tydelig *endring* hos karakterene, og da spesielt hos romanens hovedperson, Johannes. I analysen argumenterer jeg blant annet for at han fremstår som en «flaterer» karakter i filmen enn hva han gjør i romanen.

Takk!

Jeg vil først og fremst takke min veileder Ståle Dingstad for gode råd og konstruktive tilbakemeldinger underveis i prosessen.

Tusen takk til venner og familie som har vist stor interesse for oppgaven.

Spesielt takk til mamma, pappa, Nina Sofie, Marianne Sol og Eirik for at dere har hjulpet meg med språkvask når det trengtes.

Sist, men ikke minst - hjertelig tusen takk til Rickard for din interesse, støtte og oppmuntring!

Mari Bronken Hauge,
Oslo 2015

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Problemstilling	3
2	Teoretisk utgangspunkt	5
2.1	Adaptasjonsteori	5
2.2	Det narrative nivået	7
2.3	Film	9
3	Metode	12
4	Analyse	13
4.1	Presentasjon av roman og film	13
4.2	Romanens fortellere	15
4.3	Filmens fortellere	16
4.4	Musikk som forteller	20
4.5	Parallellhandling	21
4.6	Plassering i tid og rom	22
4.7	Farger og lys	23
4.8	Karakterer	25
4.8.1	Johannes	26
4.8.2	Victoria	37
5	Konklusjon	44
	Litteraturliste	46
	 Figur 1 Parallelle handlingslinjer i film	 22

1 Innledning

Det er flere grunner til at jeg ville skrive masteroppgaven min om Knut Hamsuns *Victoria. En kærligheds historie*. For det første finner jeg det fascinerende hvordan romanen holder stand som en av Norges vakreste kjærlighetsfortellinger, drøyt 117 år etter sin utgivelse. Det er fascinerende hvordan menneskets følelser forblir de samme tross i at samfunnet har forandret seg så drastisk siden den gangen. For det andre er det urovekkende å tenke på at ett av romanens temaer, arrangert ekteskap, fremdeles praktiseres i enkelte deler av samfunnet den dag i dag. Derfor syntes jeg filmatiseringen fra 2013 var svært interessant da den kom. Ville den klare å leve opp til mine egne inntrykk av karakterene Johannes og Victoria? Da jeg skulle velge tema for masteroppgaven var bakgrunnen for valget et ønske om at oppgaven kunne bidra med et interessant perspektiv på adaptasjonen av Hamsuns kjærlighetsroman.

Filmatisering av romaner, også kalt adaptasjon, er ikke noe nytt og er heller ikke uvanlig. I senere år har publikum blitt overøst av storslagne kinosuksesser, som for eksempel filmatiseringer av Jane Austens *Stolthet og fordom* (2005) og Leo Tolstoys *Anna Karenina* (2012). I Norge har man også oppnådd suksess med filmatisering av nyere romaner. Jo Nesbøs bestselgerroman *Hodejegerne* (2008) mottok strålende kritikker da den kom i 2011, og er blitt sett av svært mange nordmenn. Filmskapere går gjerne i bokhyllene for å finne inspirasjon til nye prosjekter, og får på den måten tilgang til en «ferdig historie» som de kan bearbeide. Historiene de velger, som ofte er kjent for publikum, kan gjøre at det blir lettere å skape interesse rundt filmen, og i Norge regner man med at mer enn en tredjedel av alle spillefilmer er basert på skjønnlitteratur (Engelstad 2007, s.19).

Da romanen *Victoria* ble publisert i 1898 mottok den nesten enstemmig ros fra kritikere både i Norge og i utlandet. Det var kun Morgenbladets redaktør, Nils Vogt, som ikke ga seg helt over for den lille kjærlighetsromanen. Han var blant annet uenig i de andre kritikernes oppfatning av at Hamsun endelig hadde lyktes i å skildre en kvinne fra overklassen. Hamsun tok seg personlig nær av denne kritikken, og i brevvekslinger med Georg Brandes skrev han at «*Victoria* er intet andet end lidt Lyrik. En Digter kan jo ogsaa iblandt have lidt Lyrik, han vil blive af med især hvis han i ti Aar har skrevet Knytnævebøger» (Hamsun 1952, s.196). Det kan vel hevdes at det Hamsun selv omtalte som «lidt Lyrik» skulle vise seg å bli ansett som mer enn det. Siden romanen ble publisert har den ikke nødvendigvis fått like stor oppmerksomhet som Hamsuns *Sult*, *Pan* og *Markens grøde*,

men den har helt klart fått en værende status som en av Norges mest kjente og elskede kjærlighetshistorier.

Da den seneste, og første norske, filmatiseringen av *Victoria* kom i 2013 fortalte manusforfatter og regissør, Torun Lian, i et intervju til Dagbladet at hun allerede på 90-tallet ble forespurt om hun kunne tenke seg å lage en filmatisering av romanen. Hun fortalte videre at hun ikke hadde funnet motivasjon til å gå i gang med arbeidet på grunn av romanens enkle plot: «[...] plottet var litt for enkelt. Et klassisk trekantdrama, og det var det» (Fjellberg 2013). I motsetning til romanens positive mottakelse i 1898, har filmkritikerne vært gjennomgående negative i sine anmeldelser av resultatet. Selv om opplevelsen av kunst i alle tilfeller vil kunne oppfattes subjektivt, er det flere kritikere som mener at filmen ikke er i stand til å formidle hva boken *egentlig* handler om. Filmkritiker Birger Vestmo hevder blant annet i sin anmeldelse i P3s radioprogram «Filmpolitiet» at *Victoria* virker utdatert: «Om filmatiseringen av *Victoria* viser én ting, så er det at Hamsun har gått ut på dato. Hans tekster virker stive, figurene er distanserte, og det gjør handlingen likegyldig» (Vestmo, 2013). Vestmo påstår altså at måten som filmen er laget på, gjør at innholdet og dialogen virker fjern for dagens publikum. Argumentet om at Hamsuns *tekster* har gått ut på dato kan i så fall motbevises hvis man tar for seg en av romanens viktigste temaer - arrangert ekteskap. Som Ingunn Økland påpeker i sin anmeldelse så har filmen; «[...] i hvert fall relevans for en stor gruppe ungdommer med bakgrunn fra land som fremdeles praktiserer arrangerte ekteskap. Var handlingen lagt til et slikt miljø, tror jeg Hamsuns såreste roman kunne fått en overraskende og frisk omdreining» (Økland, 2013).

Victorias tematikk gjør at den tilsynelatende er som skapt for filmmediet. Allikevel har den ikke fått den positive mottakelsen som man skulle tro. I motsetning til hva Birger Vestmo skriver, nemlig at Hamsuns tekster har «gått ut på dato», vil jeg hevde at en av årsakene kan skyldes det samme som litteraturforsker Nils Magne Knutsen argumenterer for:

De fleste filmatiseringer av Hamsuns romaner har [imidlertid] fått ganske lunken mottakelse. Flere av dem er blitt anklaget for at de ikke gir et dekkende bilde av romanens stemning og egentlige innhold. En av grunnene til det er at den karakteristiske fortellerstemmen, som er så tydelig til stede i romanene, blir borte i filmene (Knutsen 1998, s.47).

Ettersom Hamsun er en av våre mest filmatiserte forfattere, mener jeg det er aktuelt å se nærmere på filmatiseringen av denne romanen hvor jeg forsøker å belyse noen av årsakene til at så få filmatiseringer blir ansett som vellykkede.

Videre i denne oppgaven skal jeg presentere problemstillingen min, før jeg gjør rede for oppgavens teoretiske utgangspunkt. Jeg velger å presentere dette før den metodiske tilnærmingen på grunn av at teorien legger premisser for metoden jeg skal benytte meg av. Deretter følger analysen, hvor jeg skriver en kort presentasjon av romanen og filmen, for så å analysere adaptasjonen med hovedvekt på karakterene. Til slutt vil jeg oppsummere analysen å forsøke og gi svar på spørsmålene jeg stilte i problemstillingen.

1.1 Problemstilling

Målet mitt for denne oppgaven er å vurdere hva som skjer i overgangen fra bok til film, og hvordan filmen er i stand til å framstille miljø og karakterer som allerede er kjent fra et litterært forelegg. Jeg ønsker å se nærmere på det jeg mener er noen av hovedgrunnene til at det oppstår endringer når en roman blir filmatisert, og jeg ønsker spesielt å fokusere på hvordan de ulike *karakterene* endrer seg. Grunnen til at jeg ønsker å se på dette, er at jeg mener at filmen skaper et annet bilde av karakterene enn slik jeg oppfatter de i romanen. Det kan selvfølgelig være vanskelig å argumentere for denne forskjellen, siden dette er noe som i de fleste tilfeller vil oppfattes subjektivt. Allikevel mener jeg at forskjellene blir såpass store at det er verdt å se på. I og med at mye av romanens handling foregår på det indre planet, ønsker jeg å belyse hvordan dette er løst i filmen. Jeg ønsker blant annet å se på hvordan filmen løser måten romanen fortelles ved hjelp av en tredjepersonsforteller. En slik type forteller er vanskelig å overføre til filmmediet, nettopp fordi man må finne andre måter å formidle for eksempel hva karakteren tenker og føler.

Sentrale spørsmål som denne oppgaven har til hensikt å belyse blir derfor: Hvilke mediespesifikke egenskaper har filmen som gjør den egnet (eventuelt ikke egnet) til å formidle Hamsuns kjærlighetshistorie? Endres oppfattelsen av karakterene i overgangen fra ett medium til et annet? Og hvis den gjør det – hvorfor?

Filmatisering av romaner fører ofte med seg at noe må kuttes og at noe må legges til. Hvis seeren av filmen har lest forelegget, skal det ikke mye til før dommen er negativ, nettopp fordi han eller hun ikke kjenner igjen karakterer eller handling i filmen. Men det er viktig å understreke at filmen må dømmes ut i fra sitt eget utgangspunkt. Med hjelp og godkjennelse av manusforfatter Torun Lian har jeg vært heldig å få tilgang til filmens manus. Dette bruker

jeg som sitatkilde, og ser om de ulike resultatene har vært intensjonelle, eller om det endelige sluttproduktet (filmen) også i stor grad er blitt formet i klipperommet.

Jeg vil argumentere for at karakteren Johannes kan oppfattes svært ulikt fra roman til film, og jeg vil også argumentere for at Victoria kan synes å ha gått fra å være en viktig biperson i romanen, til å bli en av filmens hovedroller.

2 Teoretisk utgangspunkt

I det følgende kapittelet ønsker jeg å presentere noen teoretiske perspektiver som jeg mener er relevante for den metodiske og analytiske tilnærmingen som er valgt i oppgaven. Jeg kommer først til å presentere adaptasjonsteori, der jeg tar utgangspunkt i enkelte av Arne Engelstads teorier, samt at jeg vil benytte meg av enkelte av teoriene til Linda Hutcheon, Robert Stam og Audun Engelstad. Deretter går jeg dypere inn på narrativ teori, og avslutter med filmteori som jeg mener er relevant til bruk i analysen.

2.1 Adaptasjonsteori

Adaptasjon vil si «overføring av en tekst fra et medium til et annet, for eksempel filmatisering av bøker» (Bakken, Mose & Oxfeldt 2012, s 161). I Arne Engelstads teoribok, *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (2007), får leseren en grunnleggende innføring i adaptasjonsteori og adaptasjonsanalyse. Forfatteren retter blant annet søkelyset mot viktige spørsmål i en adaptasjonsanalyse: hva er beholdt, fjernet, endret, lagt til i filmen og - *hvorfor?* (Engelstad 2007:136) I boka diskuteres romanen og filmens egenart – fordeler og ulemper ved de ulike mediene.

Engelstad presenterer blant annet ulike innvendinger mot litterære filmadaptasjoner. Han hevder at innvendingene mot adaptasjoner i største grad kommer fra dem som på forhånd har lest det litterære forelegget, forfattere, litteraturvitere og andre akademikere. Grunnen til det negative synet på adaptasjoner ligger ofte i filmens nødvendige reduksjon, og man har i senere tid blitt mer klar over realiteten av å måtte forenkle, forkorte og forandre på grunn av filmens egenart. Litteraturforsker, Linda Hutcheon, sier seg enig i dette og hevder at «a negative view of adaption might simply be the product of thwarted expectations on the part of a fan desiring fidelity to a beloved adapted text [...]» (Hutcheon 2013, s. 4). Hun hevder altså at publikum ofte forventer seg fidelity - trofasthet - til det litterære forelegget. Amerikaneren Robert Stam problematiserer i sin artikkel «Beyond Fidelity: The dialogics of Adaption» (2000) betydningen av begrepet, og mener at det kan bli problematisk på grunn av at filmen naturlig nok er et helt annet medium: «[...] an adaption is automatically different and original due to the change of medium» (Stam 2000, s. 55). Filmens «trofasthet» til romanen er derfor

nødvendigvis ikke det som skal til for å skape et vellykket resultat. Filmskaperen står fri til å velge hvor mye av det litterære forelegget han eller hun ønsker å legge vekt på, og resultatet kan derfor ha mer eller mindre til felles med romanen, og det er viktig å understreke at romanen og filmen er to vidt forskjellige uttrykksformer.

Engelstad tar for seg sjangerbegrepet, og hva som gjør at man i det hele tatt kan sammenligne bok og film; «At adaptasjoner finnes, er i seg selv et bevis for at overføringer på tvers av medier er mulig. Og det faktum at folk flest med den største selvfølgelighet sammenligner en roman med filmatiseringen av den, tyder vel også på at forelegg og adaptasjon oppviser flere fellestrekk enn tittelen [...]» (Engelstad 2007, s. 57). Det de har til felles er historien som blir fortalt. Historien blir ikke nødvendigvis fortalt på samme måte, og det er derfor man ofte ser nærmere på det narrative nivået. En av årsakene til at historien ikke kan fortelles på samme måte er på grunn av at det ikke får plass i overgangen fra romanen til det adapterte filmmanuset. Engelstad forklarer hvordan manusforfatteren på lik linje som en historiker er nødt til å foreta en seleksjon i materialet. Men for at historien fortsatt skal være den samme som i romanen er det viktig at noen elementer beholdes. Engelstad henter begreper fra Roland Barthes som foreslår at handlingselementene deles inn i funksjoner. Disse fungerer som hendelsesforløpets byggeklosser. Funksjonene som *må* beholdes kalles kjernefunksjoner (Engelstad 2007, s.74). Dette er et punkt i fortellingen der handlingen klart åpner for alternativer, og som er avgjørende for historiens fortsettelse. Videre skriver Engelstad at disse kjernefunksjonene kan anses for å være fortellingens «bærende skjelett», og at det som tillegges fortellingen kan kalles katalysatorer. Derfor, hevder han, kan manusforfatteren trygt fjerne enkelte «katalysatorer» uten at det har avgjørende påvirkning på fortellingen. Velger man en fortelling som utelukkende består av kjernefunksjoner, vil historien kunne oppfattes som sammenpresset og enkel. Det er derfor viktig å beholde noen av katalysatorene for å gi historien den fylden som trengs (Engelstad 2007, s. 75).

En av de aller største forskjellene i prosessen fra romanen til det ferdige filmmanuset blir nok hvordan tekstens beskrivende detaljer utelates. I *Victoria* er Hamsun for eksempel nødt til å beskrive naturen og Slottet med ord, mens filmen har den fordelen at den bare kan vise oss disse beskrivelsene. Når det gjelder filmens replikker er det forskjellig hvor fritt adaptasjonen spiller på det litterære forelegget. Ofte skiller man mellom såkalt «showing» og «telling» (Engelstad 2007, s.71). Filmene *viser* oss det vi skal se, mens romanen *forteller* hva vi skal forestille oss. Manusforfatteren kan enten velge å bruke mye av dialogene som allerede finnes i romanen, eller hun kan velge å legge til eller fjerne de originale replikkene,

og manuset blir derfor en slags gjendiktning av det litterære forelegget (Engelstad 2007). Replikkenes mening kan endres og oppfattes på en annen måte ved hjelp av at rekkefølgen forandres, og dette kan være med på å skape et annet inntrykk enn i det litterære forelegget. Jeg vil komme tilbake til dette i analysen.

Adaptasjonsteorien går altså ut i fra at vi kan sammenligne bok og film. Men hvordan kan vi sammenligne to forskjellige uttrykksformer der både tegnsystemet, senderrollen og mottakerrollen er ulike? For eksempel så står oftest et enkeltindivid bak en roman, mens filmen består av et kollektiv med avsendere, deriblant manusforfatter, regissør, fotograf og så videre. I tillegg blir romanen og filmen formidlet på forskjellige måter: romanen forestiller vi oss konseptuelt, mens filmen sanser vi perseptuelt. I senere tid har derimot adaptasjonsteoriene åpnet opp for at de to mediene faktisk er direkte sammenlignbare på innholdssiden, og enkelte hevder også at den kan sammenlignes på uttrykkssiden, i hvert fall indirekte, gjennom analogi (Engelstad 2007).

2.2 Det narrative nivået

Narratologi betyr læren om fortellende teksters struktur, og i analysen vil «tekst» referere til både roman og film (Aaslestad 1999:7).

Siden roman og film er ulike medier blir det nødvendig å se på hvor de er sammenlignbare, og det blir derfor viktig å se på det narratologiske. For å komme nærmere inn på dette, vil jeg til å benytte meg av litteraturforsker Petter Aaslestads teorier i boka *Narratologi. En innføring i anvendt fortellesteori* (1999). I tillegg bruker jeg Audun Engelstads teorier i boka, *Film og fortelling* (2015), samt Jakob Lothes (2003) narrative teorier om karakterer. Disse mener jeg er et gode bidrag til en oversikt over begreper om filmnarratologi på norsk.

Engelstad skriver at i mangfoldet av de nye retningene innenfor narrativ teori kan man i hovedsak fokusere på retorisk, kognitiv og kontekstuell narratologi. I min analyse vil jeg bruke den retoriske tilnærmingen. Den tar sitt utgangspunkt i at det som fortelles er en del av en kommunikativ handling, der det finnes en avsender og en mottaker. Fortellingen anses for å være meningsbærende, og den er utformet med en bestemt hensikt. Fortellergrepene og virkemidlene som er brukt legger føringer for hvordan fortellingen oppfattes av mottakeren (tilskuer). «Når det gjelder film, har særlig fortellerinstansen vært ansett som interessant å

drøfte, og hvorvidt man kan snakke om en filmforteller» (Engelstad, 2015, s.23). Som Knutsen (1998) argumenterer for, forsvinner den karakteristiske fortellerstemmen i overgangen fra bok til film. Ved å se på det narratologiske kan det være mulig å avdekke *hvordan* filmen fortelles.

Jakob Lothe hevder i boka *Fiksjon og film* (2003), at narrativ teori har vært forholdsvis lite opptatt av personbegrepet. Denne nedtoningen skyldes først og fremst at den narrative teorien har hatt sitt fokus på språket i seg selv, og ikke tolkninger av det (Gaasland 1999). Noe av tanken bak dette kan sies å stamme helt tilbake til Aristoteles, som mente at personene var viktige som utøvere av handlingen, men underordnet selve handlingen (Lothe 2003, s. 116). Riktignok, skriver Lothe, er Aristoteles' *éthos*begrep mer rettet mot dramaet enn fiksjonsprosa. Ikke nok med det, så «svarer ikkje dette omgrepet direkte til vårt *person*, sidan det viser til personkvalitetar som gir uttrykk for ein idé eller ei viljesretning. Slik sett er en person (som svarar til det engelske *character*) ein opnare og meir deskriptiv term enn *éthos*» (Lothe 2003, s. 116). Selv om den narrative teorien har vist liten interesse for personer, mener jeg det er viktig, spesielt i overgangen fra bok til film. Jeg er enig med Lothe, som hevder at person og handling er avhengige av hverandre. Ingen personer – ingen handling, og omvendt. Framstillingen av personer er et resultat av hvordan de blir framstilt i teksten, og mitt fokus blir derfor å se på hvordan karakterene *kan* endre seg i overgangen fra et medium til et annet.

For å se nærmere på hvordan historien fortelles, skiller Aaslestad (1999) mellom begrepene fokalisering og fortellerstemme. Fokalisering erstatter det gamle «point of view», eller «synsvinkel» på norsk. Videre skriver han at det er viktig å ikke blande de to begrepene sammen, i og med at synsvinkelen sier noe om hvilken person det narrative perspektivet går ut fra. Det kan samtidig være vanskelig å gjøre et eksakt skille mellom hvem som «ser» og hvem som «snakker», ettersom det som sees, formidles gjennom et språk. Fokaliseringsinstansen blir på et vis underlagt fortellerstemmen, og det er ikke alltid at et slikt skille er like relevant (Aaslestad 1999, ss. 83-84). Likevel kan man argumentere for at det er viktig å skille mellom begrepene i film. Jeg skal komme tilbake til dette i analysen.

Videre kategoriserer Aaslestad fokaliseringsbegrepet inn i «intern» og «ekstern». I den interne fokalisingen «sammenfaller sansningssenteret med en av personene, som [altså] blir det fiktive subjektet for den persepsjonen som formidles i fortellingen» (Aaslestad 1999, s. 85). I slike tilfeller får leseren ta del i hva enkelte av personene i teksten ser, og man får vite hvilke tanker personen gjør seg. Hvis fokalisingen befinner seg utenfor en av personene, kaller vi den ekstern. Her blir vi ekskludert fra å vite personens tanker. Romanen har en fordel

her, siden filmen må finne andre løsninger, for eksempel bruk av voice-over, til å formidle tanker. I tillegg til ekstern og intern fokaliserings regner man med såkalt «nullfokalisering». Dette kan registreres i tekstutdrag der «fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke legger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iakttakelsene gjøres» (Aaslestad 1999, s. 86). Her blir altså fortelleren ekstern, men er i større grad enn den rent eksterne fortelleren i stand til å vite hva som skjer hvor til enhver tid. Hverken romaner eller filmer er konsekvente og holder seg til en type fokaliserings, så det interessante er å se på hva som skjer i teksten når dette endres, i gjeldene tilfelle; fra roman til film.

2.3 Film

For å bygge opp under argumentene mine i analysen kommer jeg til å bruke Arne Engelstad og Elise Seip Tønnessens teorier og begreper om film fra boka *Film. En innføring* (2011).

Lenge ble film ansett for å være et bildemedium, og det ble lagt størst vekt på filmens visuelle uttrykk. I den senere tiden har imidlertid forskningen blitt mer opptatt av at film er et sammensatt medium, hvor bilder og lyd nærmest har en likeverdig plass (Engelstad & Seip 2011, s.104). Filmens lydspor integreres både som diegetisk og ikke-diegetisk: «Diegetisk lyd er [...] lyd som oppfattes så vel av filmens personer som av tilskuerne [...] Eksempler på ikke-diegetisk lyd er overstemme (voice-over) og underlagsmusikk, som bare er beregnet for tilskuernes ører» (Engelstad & Seip 2011, s. 104). Engelstad og Seip deler filmens lydspor inn i tre kategorier: tale, kontentum og musikk. Filmskaperen kan bruke disse virkemidlene til å understreke, forklare og forsterke det bildene viser. I tillegg kan lyden si noe nytt, eller også i noen tilfeller motsi det bildene forsøker å formidle.

Tale deles inn i diegetisk (synkron tale) og ikke-diegetisk (voice-over). Dette har en klar informativ funksjon overfor filmens tilskuere. Voice-over har som funksjon å fortelle noe om det bildene ikke viser, og et godt eksempel på dette kan være indre monolog, hvor tilskueren tar del i karakterens tanker. Voice-over kan også brukes om en anonym fortellerinstans som står utenfor den fiktive handlingen. Da er det mer som at historien fortelles i stedet for at den vises kun ved hjelp av det visuelle.

Kontentum brukes som et samlebegrep for all annen lyd som ikke er musikk eller tale, og kan deles opp i reallyd og effektlyd. Reallyden «hører hjemme i filmens setting, som for

eksempel trafikkstøy [...] Lydkilden kan synes i lydbildet, være onscreen, eller den kan befinne seg offscreen, det vil si utenfor bildeutsnittet, og for eksempel stamme fra noe faretruende som nærmer seg (Engelstad & Seip 2011, s.107). Effektljud er ofte de lyder som blir forsterket utover det realistiske, og blir ofte brukt som et virkemiddel for å skape tydeligere effekter (Engelstad & Seip 2011, s. 108).

Filmmusikken kan enten befinne seg *i* handlingen, eller utenfor, såkalt underlagsmusikk. Musikk brukes som et effektivt virkemiddel for å skape den ønskede stemningen og den kan brukes som lydbru mellom scener for å binde de sammen (Engelstad & Seip 2011, s. 98). I analysen argumenterer jeg for at musikken nærmest får en funksjon som forteller i filmen. Den er med på å fortelle oss *mer* enn hva bildet viser.

Det bildet viser oss, er styrt av kameraet. Filmens visuelle elementer deles oftest opp i to hovedgrupper. Skuespillere, lyssetting, bildekomposisjon og setting – alt som befinner seg foran kameraet, såkalt «mise-en-scene», er en av gruppene (Engelstad & Seip 2011, s. 78). Den andre gruppen tilhører det som har med det tekniske ved filmingen å gjøre, som for eksempel valg av bildeutsnitt, kameravinkel og kamerabevegelse. De ulike bildeutsnittene deles opp i ultratotal, total, halvttotal, halvnær, nær og ultranær, og sier noe om hvor stor avstanden er mellom kameraet og motivet. En av filmens mediespesifikke egenskaper blir at den har muligheten til å bestemme tilskuerens holdning til det som vises. Eksempelvis kan filmskaperen skape distanse og nærhet kun ved hjelp av bildeutsnittet.

Karakterene spiller en stor rolle i både litteratur og film: «Alle historier handler om noe, men fremfor alt handler de om noen» (Engelstad 2015, s. 57). Selv var Hamsun svært opptatt av at dette, og hevdet at den norske litteraturens problem var at den kun hadde «befattet sig med at fremstille Personer, der har været behersket av blot en eller to Følelser, og som da ved alle mulige Anledninger har op-traadt kun i Kraft af disse to Følelser» (Hamsun 1960, s. 47). Han mente derfor at det litteraturen behøvde, var karakterer som var mangfoldige og kompliserte, og som tok for seg menneskets indre følelsesliv:

Jeg vil derfor have 'Modsigelserne' i det menneskelige Indre betragtet som ligefrem selvfølgelige, og jeg drømmer om en Literatur, der har Mennesker, hos hvem Inkonsekvensen bogstavelig er Grundkarakter-træk, - ikke det eneste, ikke det herskende Grundkaraktertræk, men det meget fremtrædende og meget bestemmende (Dingstad 2003, s. 48).

I litteratur er karakterer resultatet av en språklig konstruksjon (Engelstad 2015, s. 59). Noen ganger er språket med på å gi oss et tydelig bilde av karakteren, mens andre ganger blir vi

nødt til å fylle ut mye av denne informasjonen selv. Vi kan likevel forme et inntrykk av karakteren gjennom personens tanker og følelser. På film derimot, oppfatter vi karakteren nokså umiddelbart, og vi danner oss et inntrykk basert på karakterens utseende, måte å te seg på og hvilke omgivelser han eller hun befinner seg i. Rolf Gaasland (1999) tar utgangspunkt i E.M Fosters skille mellom éndimensjonale (flate) og flerdimensjonale (runde) karakterer, og foreslår at kriteriene kan deles videre inn i fire motsetningspar (s. 107):

- 1) Enkel-kompleks: Beskrivelse av en karakter som har flere egenskaper, men at egenskapene peker i samme retning. Graden av kompleksitet varierer derfor.
- 2) Statisk-dynamisk: Karakter med evne til utvikling. Til tross for at karakteren utvikler seg, kan den likevel fremstå som flat og allmenn ved mangel på komplekse egenskaper.
- 3) Overfladisk-psykologiserende: tar for seg karakterer som framstår i teksten med et fåtall ytre kjennemerker, mens «de *cerebrale* karakterene – ‘hjerneheldene’ – aspirerer til betegnelsen flerdimensjonal [...]» Hos disse karakterene er det altså lagt størst vekt på å skildre det indre livet, hvilket man finner spesielt i tekster til modernistiske forfattere.
- 4) Allmenn-individuell: Karakteren er interessant i seg selv, men som også fungerer som representant for noe annet, for eksempel det søkende mennesket. Ved å bruke motsetningsparene skapes det en mer realistisk karakterisering. I analysekapittelet vil jeg gjøre et forsøk på å kategorisere Victoria og Johannes i disse personbegrepene.

3 Metode

For å finne svar på spørsmålene jeg stiller i problemstillingen ønsker jeg å gjennomføre en adaptasjonsanalyse. Ved hjelp av Audun Engelstad og Petter Aaslestad's begreper undersøker jeg først det narrative nivået, og ser på hva som er direkte sammenlignbart i roman- og filmdiskursen. Derfor blir det viktig å se på hva slags karakter- og miljøskildringer jeg finner, samt se på hvordan handlingen er plassert i tid og rom. Fokuset mitt skal først og fremst være å finne endringer i oppfattelsen av karakterene Johannes og Victoria. Etter at jeg har sammenlignet romanen og filmens narrative valg, vil jeg danne en oversikt over de mediespesifikke elementene i filmen, før jeg undersøker hvordan uttrykksnivået er med på å understreke filmens sentrale tema.

Intensjonen min er ikke å lete frem *alle* likheter og forskjeller som finnes i forelegg og film, men heller å se på hva de ulike mediene er i stand til å uttrykke på hver sin måte. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i enkelte sekvenser i romanen og filmen, og se på disse i den samme rekkefølgen som de forekommer i romanen og filmen. På den måten skaffer jeg meg en bedre oversikt over likheter og forskjeller, og det blir enklere å belyse hvorfor eventuelle endringer er blitt gjort.

I den videre presentasjonen av analysen ser jeg det som hensiktsmessig å behandle det narrative – og uttrykksnivået under en og samme inndeling. Grunnen til at jeg har valgt å presentere analysen på denne måten er at jeg opplevde at det ble et unaturlig skille mellom nivåene i presentasjonen. For å kunne sammenligne romanen og filmen, og få belyst mine spørsmål, så jeg det som naturlig i presentasjonen å ha fokus på helheten i stedet for å holde nivåene adskilt. Som det går fram av min analyse vil leseren derfor se at både det narrative, samt uttrykksnivået blir diskutert under de ulike overskriftene.

4 Analyse

Jeg vil starte analysen med å presentere romanen og filmen, samt plassere de innenfor en gitt sjanger. Deretter har jeg til hensikt å presentere analysen, hvor jeg starter med å ta for meg *hvordan* historiene fortelles i roman og film. Hovedfokuset mitt skal være en analyse av karakterene, med vekt på karakterene Johannes og Victoria. Jeg vil argumentere for hvorfor jeg mener at karakterene har endret seg i overgangen fra bok til film.

4.1 Presentasjon av roman og film

Victoria, En kjærligheds historie (1898) - Roman

Den lille romanen, som har 13 kapitler, forteller historien om møllersønnen Johannes som i ung alder blir stormende forelsket i den vakre herregårdsdatteren Victoria. Ved hjelp av detaljrike skildringer gjennom en tredjepersonsforteller, får leseren ta del i hvordan hovedpersonen Johannes rives mellom forelskelsesrus og sorg over å ikke få den han vil ha. Leseren får etter hvert vite at Victoria gjengjelder følelsene, men at forholdet anses for å være umulig ettersom de tilhører to ulike samfunnsklasser. I tillegg havner Victorias familie i økonomiske problemer, og faren ser på det som en nødvendighet at hun gifter seg med Otto, en velstående byherre. Victoria har vanskelig for å motstå Johannes, men stoltheten og familiens ønsker avgjør til slutt hva hun velger. Mot slutten av romanen skapes det muligheter for at Johannes og Victoria endelig skal få hverandre, når Otto dør i en jaktulykke, men det ender allikevel tragisk når Victoria, i en alder av 23 år, selv dør av tuberkulose. På dødsleiet har hun skrevet et brev til Johannes hvor hun bekjenner sin kjærlighet til ham, men da er det dessverre for sent.

Man kan på mange måter si at den ytre handlingen er relativt enkel: To personer er forelsket i hverandre, men kan av ulike årsaker ikke få hverandre. Denne forelskelsen oppleves via korte møter i løpet av flere år. Det er ikke nødvendigvis den ytre handlingen som har fanget leserne av Victoria. Det er hovedsakelig på det indre plan denne kjærlighetsromanen utspiller seg. Ved å ta del i Johannes' indre følelsesliv, uten å vite for sikkert hva Victoria føler, skapes det spenning og driv.

Victoria (2013) – Film

Filmen hadde Norgespremiere i mars 2013, og ble sett av 90 143 personer på kino samme år (Norsk filminstitutt, u.å.). Filmen har en lengde på 1 time og 41 minutter, og er regissert av Torun Lian. I rollene finner man Jakob Oftebro som Johannes, Iben Akerlie som Victoria, Bill Skarsgård som Otto og Oda Djuplasi som Camilla. Filmen forteller i stor grad den samme historien som romanen: «Johannes og Victoria har vokst opp sammen, hun er datter til godseieren og han er den fattige møllerens sønn. De elsker hverandre dypt, men presset fra faren får Victoria til å velge kammerherrens sønn Otto til fordel for Johannes. Livet skal by på store utfordringer for dem begge før de innrømmer sin kjærlighet for hverandre» (Lian & Jacobsen 2013). Den største forskjellen kan hevdes å være at filmen i større grad skildres fra Victorias synspunkt, og at den derfor går bort ifra Johannes som hovedperson. Jeg skal komme tilbake til dette under overskriften «parallellhandling».

Sjanger

Boka er en kjærlighetsroman og tar for seg ulykkelig kjærlighet som følge av classeskille. Filmen er kategorisert under sjangeren drama. Helland og Wærp (2008) skriver at ordet «drama» generelt sett har tre overlappende betydninger: «1) skuespill 2) et skuespill – eller en film – som har et alvorlig eller seriøst preg (j.f. filmsjangeren drama) og 3) en rystende hendelse» (Helland&Wærp 2008:17). De tre løse definisjonene passer *Victoria* godt, og det kan argumenteres for at filmen er *mer* dramatisk enn romanen. Selv om romanen skildrer heftig følelsesliv, har filmen tatt enkelte deler til et nytt nivå. På én måte er det ikke vanlig å forvente at romaner kan gjengis kvantitativt i en spillefilmer, på grunn av filmens tidsbegrensninger. Med at den gjengis kvalitativt mener jeg at *alt* er beholdt i overgangen. Man forstår at filmskaperen er nødt til å foreta en seleksjon av det viktigste. Men på grunn av Victorias relativt korte lengde så er mesteparten av handlingen beholdt, og den holder seg derfor svært nær det litterære forelegget. Som Engelstad sier er det viktig å beholde kjernefunksjonene i historien, slik at historien virker sammenhengende og skaper spenning. Samtaler og hendelser er ofte noe endret for å tilpasses filmen. Videre skal jeg sammenligne bok og film, og se på hvilke endringer som jeg mener har oppstått. Møter jeg de samme karakterene, er hendelsene bevart, og hva kan i så fall være årsaken til disse endringene?

4.2 Romanens fortellere

Victoria fortelles av en tredjepersonsforteller med sentralperspektiv. Det betyr at fortelleren er «eksternt plassert i forhold til fortellingens personer, men ser og sanser verden gjennom en utvalgt synsvinkelinstans, det vil si en handlende person i fortellingens verden» (Andersen 2012, s. 51). Fortelleren har kun innsikt i én av personenes indre, i motsetning til en allvitende forteller, som får adgang til hva alle tenker og føler. Allerede her møter man utfordringer når det gjelder filmatiseringen, siden filmen ikke har samme mulighet til å uttrykke tankereferatene. Siden fortelleren ikke er delaktig i romanen er det naturlig å tenke at han har en objektiv framstilling av det som skjer, men dette er ikke helt tilfellet i *Victoria*. Siden fortelleren bare er i stand til å vite Johannes' tanker, får man aldri ta del i Victorias indre følelsesliv, og det blir vanskelig å finne ut hva hun egentlig føler. Leseren får inntrykk av å vite mer om Johannes enn de andre karakterene. Inntrykket man får av de andre karakterene er kun ved hjelp av fortellerens gjengivelser av dialoger og gjennom Johannes' oppfatninger om dem: «Nei tænk hvor stor Victoria var blit, aldeles voksen, deiligere end nogensinde før» (Hamsun 2002, s.19). Fortelleren får ikke en ren fortellerfunksjon når det vinkles fra Johannes på denne måten. Man vet ikke om det bare er Johannes' egen oppfatning av Victoria som blir skildret, eller om dette er en generell oppfatning av henne.

Det eneste tilfellet hvor fortelleren «forlater» Johannes er i romanens sjette kapittel, når han er «i fremmed land, ingen visste hvor» (Hamsun 2002, s. 53). Ved å fremstille det på denne måten forstår leseren at det er uvesentlig hvor han er og hva som skjer med Johannes mens han er der, og fokuset rettes derfor til hva som skjer hjemme. Victoria oppsøker møllerens hus og spør om de har hørt noe fra Johannes. I hele kapittelet har fortelleren en ren refererende funksjon, bortsett fra helt til slutt, hvor det skildres fra møllerens tanker: «[...] lover sig selv at han aldrig, aldrig skal være en nar mere og lytte til sin kone når hun vilde forstå sig på skjulte ting» (Hamsun 2002, s. 56).

Fortelleren skildrer handlingen fortløpende i kronologisk rekkefølge, og skifter mellom handlingsreferater, skildring av følelser og tidvis gjengivelse av dialoger i direkte diskurs. Det er gjennom denne direkte diskursen at man får inntrykk av de andre karakterene, og de får derfor også en egen funksjon som fortellere. Årsaken til at man kan hevde dette er at det de sier bare er fortalt videre av fortelleren, slik at i sekvenser med dialog, får fortelleren en refererende rolle, der han kun gjengir det som blir sagt. Fortelleren er allikevel ikke helt skjult, siden det stadig skildres hvordan de forskjellige karakterene oppfører seg i løpet av

samtalen: «Han blev med ett alvorlig og sa lavt: Jaja, jeg skjønner det nok allikevel» (Hamsun 2002, s.36). Her vises det eksplisitt med kolon at det skilles mellom hva fortelleren ser og hva Johannes sier. Dette er med på å skape ekthet fordi det blir enklere å se for seg karakterene når man leser. Ved hjelp av små beskrivelser er leseren i stand til å forstå nøyaktig hva slags humør personen er i når noe sies. Det kan også være et godt hjelpemiddel hvis man for eksempel skal *skrive* en ironisk replikk. Her har filmen en fordel, ettersom skuespillerne kan vise dette ved hjelp av ansiktsuttrykk eller toneleie.

I romanen finner man gjentakende bruk av ordet pause. I dialogene mellom Johannes og Victoria, og Johannes og Camilla, finner man ordet nevnt 15 ganger. Pausene fungerer som gode virkemidler for å få frem følelsen av den usikre og spente stemningen som oppstår når de snakker sammen, spesielt i samtalene mellom Victoria og Johannes: «Og så legger jeg merke til at De har Deres ring på idag, sa han dump. Ta den nu ikke av igjen. Pause. Nei nu tar jeg den nok ikke av mere, svarte hun» (Hamsun 2002, s. 64). Samtalen er et utdrag fra Victorias forlovelsesselskap, og stemningen er til å ta og føle på. Victoria har nettopp kommet tilbake i rommet etter at hun har introdusert Camilla for Johannes, og hun har skjönt at det kanskje var et feilgrep siden de virker fornøyde i hverandres selskap. Ved å skrive pause er det akkurat som om man kan *lese* hvordan Victoria reagerer på Johannes sin kommentar. Leserens forstår at hun trenger tid på å finne ut hva hun skal svare. Dette er naturligvis enklere å framstille på film, men det avhenger også av skuespillernes evne til å framstille det. Bare ved hjelp av denne typen kroppsspråk og ansiktsuttrykk kan stemningen forandres. Jeg vil nøye inn på dette senere i analysen.

4.3 Filmens fortellere

Tidligere i analysen hevdet jeg at filmens største utfordringer er å skildre romanens tankereferat. Tredjepersonsfortelleren i romanen hadde til enhver tid mulighet til å skildre Johannes sine tanker og følelser. Den enkle handlingen i Hamsuns roman gjør det vanskelig å overføre til film, nettopp fordi filmen nærmest *krever* mer handling og dramatikk for å skape en interessant og fangende fortelling.

Lian velger en tradisjonell komposisjon, med et kronologisk og oversiktlig handlingsforløp. I likhet med romanen åpner filmens anslag med å presentere seeren for Johannes. Man hører navnet hans blir ropt av en mannsstemme, og man får se et nærbilde av

Johannes med solen i nakken før han løper innover skogen og langs en elv til en mølle. Han får beskjed av faren at han skal ro de andre barna over til øya. Han løper deretter avgårde, og man får se moren som står på gårdstunet og vasker tøy mot et vaskebrett. Hun smiler når hun ser ham. Johannes løper videre på en grusvei før han dytter en robåt ut fra land. I neste sekvens blir det skildret fra en stor hage, der vi møter Victoria. Hun er pyntet med kjole, hatt og små perlekjeder rundt halsen. I bakgrunnen hører man at navnet hennes blir ropt flere ganger av en svensk gutt. Hun går vekk fra guttene som spiller kroken, og det klippes til at hun sitter inntil et tre og ser trist ut. Guttene fortsetter å rope på henne, og i tillegg er sval pianomusikk lagt til på lydsporet. Når hun ser Johannes komme i båten, blir hun glad og roper navnet hans, og hun skynder seg for å hente en kurv før hun hopper ombord i båten. De ser blidt og lenge på hverandre.

Det som til nå er vist kan kalles filmens eksposisjon. Allerede nå er det tydelig at det er disse to som filmen skal handle om. Selv om det er flere karakterer til stede, er kameravinklingen og den stadige gjentakelsen av navnene til Johannes og Victoria en tydelig pekepinn på at det er dem det skal handle om videre i filmen. I løpet av drøyt to minutter har i tillegg filmen klart å gi seeren opplysninger om begges familiebakgrunn. Den tydelige kontrasten mellom Johannes' arbeiderfamilie og Victorias velstand, samt den merkbare spenningen Johannes opplever med å få ro barna ut på øyen, understreker på kort tid hva romanen må bruke lenger tid på å beskrive.

Derimot ser vi at det er en enorm reduksjon i selve beskrivelsen av Johannes. I romanen blir det nære forholdet hans til naturen skildret, mens det i filmen ikke kommer mer tydelig frem enn at han befinner seg inne i skogen ved filmens begynnelse. Hva dette gjør med inntrykket av Johannes som karakter skal jeg komme tilbake til senere i analysen.

Hvem er så fortelleren i filmen? Hvem er det som «ser» det vi ser? For publikum føles det som at det er vi som ser, men i utgangspunktet er det jo kameraet som faktisk styrer hva vi får sett; «Fortellinger kan gi inntrykk av å fremstille 'alt' (mer enn dette skjedde ikke), selv om dette er underforstått som 'alt av relevans' (dette er det viktigste som skjedde). Relevans er da et kriterium for seleksjon» (Engelstad 2015, s.166). Kameraet får derfor en ekstern videreformidlende funksjon, og har ikke muligheten til å skildre hva som foregår på innsiden hos de ulike karakterene. Teoretikere som Wolfgang Iser og George Bluestone, hevder at leser- og tilskuerrollen i roman og film vil få en kvalitativt ulik opplevelse. Med dette menes det at det er forskjell mellom verbale, visuelle og performative medier. George Bluestone hevder blant annet at filmens utfordringer blir at den; «kan vise oss personer som tenker, føler

og taler, men den kan ikke vise oss tankene og følelsene deres [...] Psykiske tilstander - minne, drøm, fantasi - kan ikke gjengis adekvat på film» (Sitert etter Engelstad 2007, s. 29). Her er han med andre ord inne på hva som er litteraturens fordel. Ved hjelp av tankereferat får leseren muligheten til å få et innblikk i hva de ulike karakterene tenker og føler, mens filmen møter større utfordringer i å vise nettopp dette. Det *kan* framstilles ved hjelp av nærbilde av ansiktsuttrykk og kroppsspråk, men man får ikke vite *nøyaktig* hva karakteren tenker på samme måte som i romanen. Hovedårsaken, sier Engelstad, er at det er semiotiske forskjeller mellom romanen og filmen. Engelstad understreker at formidlingen av abstrakte begreper ikke er filmens sterkeste side - kameraet kan gjerne vise at noen lider, men ikke 'lidelse' (Morris Beja i Engelstad 2007, s. 91).

En løsning på å formidle de samme tankereferatene i film, kan være å bruke voice-over, men det er ikke blitt brukt i *Victoria*, med unntak av Victorias brev helt til slutt i filmen. Voice-over kan også sies å passe bedre i filmer hvor man følger en spesifikk person. I filmen har Torun Lian valgt å gå mer bort fra Johannes enn hva som oppleves i romanen, og man får ikke samme inntrykk av å 'følge' ham like tett. Filmene viser karakterenes følelsesliv ved hjelp av ulike grep. Ved å vise ultranære og nære bilder av ansiktsuttrykk forstår publikum at karakteren for eksempel er i dype tanker, om han er bekymret eller glad.

Det er tydelig, og kanskje ganske typisk, at filmfortelleren er mer *dramatisk* enn fortelleren i romanen. En årsak til dette er at filmen i større grad er nødt til å fange publikum, og den må derfor ta i bruk virkemidler for å skape ekstra driv og spenning i historien. Engelstad refererer til Syd Field (1979) som hevder at det typiske handlingsmønsteret i en film består av tre deler, hvorav den første akten introduserer de viktigste karakterene og setter premisset for handlingen. I andre akt utvikler denne handlingen seg, og karakterene må forholde seg til dette, før det i siste akt kommer et forløsende klimaks. Videre skriver han at hvis man tenker seg en totimers film, vil vendepunktene skje 20 til 30 minutter inn i handlingen, og 20 til 30 minutter før slutten (Engelstad 2015:46). I *Victoria* kan man si at det første vendepunktet skjer etter 17 minutter når Johannes har reddet Camilla fra å drukne. Heltegjerningen har ført til positiv oppmerksomhet, og det er tydelig at *Victoria* er imponert. Det neste store vendepunktet skjer ved 1t 21min når *Victoria* frir til Johannes. Scenen skaper spenning, og det kommer som en stor overraskelse når han velger å avslå henne. Jeg vil argumentere for at dette er filmens klimaks. Hittil har alt bygget seg opp mot en eventuell løsning, og man venter i spenning på hva som skal skje etter Ottos død.

Flere filmteoretikere, blant annet David Bordwell, har avvist ideen om at det finnes en forteller i film: «At filmen er fortellende, innebærer ikke nødvendigvis at den har en forteller, slik Bordwell ser det» (Engelstad 2015, s. 188). I stedet for å snakke om filmens forteller, må man i stedet komme inn på hva som er filmens spesifikke egenskaper. Siden filmen er et medium sammensatt av verbale, visuelle og auditive elementer har den egenskapen ved hjelp av kameravinkel, kameraposisjon, farger, musikk og tale, til å formidle svært mye informasjon samtidig og på kort tid:

På et øyeblikk frembringer den [filmen] en landskapsscene med personer som det ville ta flere sider prosa å beskrive. I neste øyeblikk gjengir den disse detaljerte informasjonene, og slik kan den fortsette å gjenta. Forfatteren har derimot ingen midler til å kunne holde en mengde detaljer i et stort kompleks eller helhetsdannelse foran sine lesere (McLuhan i Engelstad 2007, s. 91).

Man kan argumentere for at filmen har flere fortellere, og at denne «fortelleren» består av flere instanser. Men det kan i stedet bli mer relevant å komme inn på fokaliseringen. Siden romanen er forholdsvis kort, og handlingen for det meste foregår i en av karakterenes tankeliv blir det vanskelig plott å fange på film, slik Lian selv gir uttrykk for. Det krever mye av skuespillerne å vise ambivalente følelsesliv ved hjelp av kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Filmen kan sies å ha varierende fokalisering, men den er i de fleste tilfeller ekstern. Fortellermåten blir upersonlig og nøytral, og den forteller ikke seeren noe om hva de ulike karakterene tenker. Kameraet er også i stand til å aktivt velge ut hva vi skal få se og hva som er utelatt (Lothe 2003). I romanen er fortelleren mer personorientert enn i filmen. Grunnen til at man kan hevde dette er at fortelleren synes å ha mer kunnskap og interesse i å skildre Johannes. Fortelleren i romanen er samtidig som han er personorientert, allvitende. Han har til enhver tid kunnskap om Johannes' indre følelsesliv, og han er i stand til å se situasjoner fra ulike steder til samme tid.

Den observerende fortellermåten i filmen fører automatisk til at man får følelsen av at det er en distanse mellom seeren og karakterene. Dette skyldes at man til tider observerer ting man egentlig ikke skulle ha sett. Når Johannes sitter alene på værelset i byen, får man ikke samme innblikk i hans indre, og man føler seg derfor ikke like «velkommen» inn i situasjonen. Siden fortelleren i romanen virker å ha et nærmere forhold til Johannes, skapes det et nærmere bånd og man får følelsen av å *dele* Johannes' tanker og følelser i stedet for å bare observere dem. Det er flere scener i filmen som jeg mener kunne ha vært utbrodert for å ha understreket Johannes' svært vekslende følelsesliv. Til tider er scenene såpass mye kortet

ned at man nærmest ikke rekker å få noen oppfatning av hvor nedstemt Johannes faktisk er. I romanen er han til tider så preget av Victorias avslag at tankene løper løpsk og grenser til selvmordstanker. Ved å bare skildre Johannes' tristhet ved hjelp av at han leser høyt fra diktningen til vennene, føles det som om at han alltid har noen han kan vende seg til, og som han kan søke trøst hos. Romanens Johannes virker mer ensom, og det er som at han i større grad må takle det skiftende følelseslivet på egenhånd. Filmen kunne ha løst dette ved bruk av montasje, der man kunne ha fått se Johannes på værelset over flere dager. Montasjen ville på kort tid vært i stand til å skildre den langvarige nedstemtheten, og ved hjelp av voice-over kunne tilskueren fått ta del i Johannes' sørgmodige tanker.

4.4 Musikk som forteller

Jeg mener at musikken nærmest får en egen rolle som forteller i filmen. Selv om film i all hovedsak er et bildemedium, er det også i høy grad et lydmedium (Engelstad 2007).

Musikken og lydsporet brukes som et effektivt virkemiddel for å forsterke og tilføre bildene det lille ekstra. Selv om skuespillerne er flinke til å skildre følelser ved hjelp av kroppsspråk og ansiktsuttrykk, understreker filmmusikken den ønskede stemningen, enten den er oppstemt eller nedtonet. Hutcheon refererer til Walter Murch (2002) som hevder at filmskaperen kan bruke musikken til å løse opp og enklere framstille spesifikke følelser i filmen:

Soundtrack in movies (therefore) enhance and direct audiences response to characters and action, as they do in videogames, in which music also merges with sound effects both to underscore and to create emotional reactions. Film sound can be used to connect inner and outer states in a less explicit way [...] (Hutcheon 2013, s. 41)

Musikken i *Victoria* er produsert av Jan Bang, Erik Honoré, Gaute Storaas og Arve Henriksen. Den klassiske og enkle pianomusikken fungerer som et virkemiddel for å bygge opp under filmens klassiske og sarte uttrykk. Da Johannes bærer Victoria i blomsterengen skapes det et lyst og romantisk inntrykk ved hjelp av de myke tonene fra pianoet. Når Victoria i tillegg nynner med til sangen er det som om de også kan høre musikken, selv om det er ganske selvsagt at hun ikke hører den. På mange måter kan man argumentere for at lydsporet er filmens mediespesifikke svar på Hamsuns poetiske beskrivelser av naturlandskapet i romanen. I tillegg er reallyden ekstra fremhevet, slik at man legger ekstra godt merke til

fuglekviser, vindkast gjennom trærne og lyden fra elven. Disse små effektene får tilskueren til å leve seg inn i situasjonen, og lydene forsterker naturfølelsen. Det finnes enkelte elementer av diegetisk musikk, som altså befinner seg i den fiktive handlingen. Blant annet spilles det musikk fra båten som Camilla faller ned fra, en kvinne synger i Victorias forlovelsesselskap, samt oppfarende musikk når Victoria danser i Camilla Seiers selskap. I sistnevnte scene fungerer musikken både diegetisk og ikke-diegetisk, ettersom det hastige tempoet er med på å gjøre tilskueren stresset. Vi vet at Victoria er syk, og hun forsøker iherdig å holde takten til de farende tonene. I tillegg til at volumet øker, skapes en følelse av svimmelhet på grunn av måten det klippes hurtig mellom bildeutsnittene. Ved å veksle mellom halvtotalt bilde og nærbilde, opplever tilskueren det som at rommet snurrer. I tillegg brukes effektlyd der Victorias pust er tydelig fremhevet, slik at tilskueren forstår at hun er utslitt.

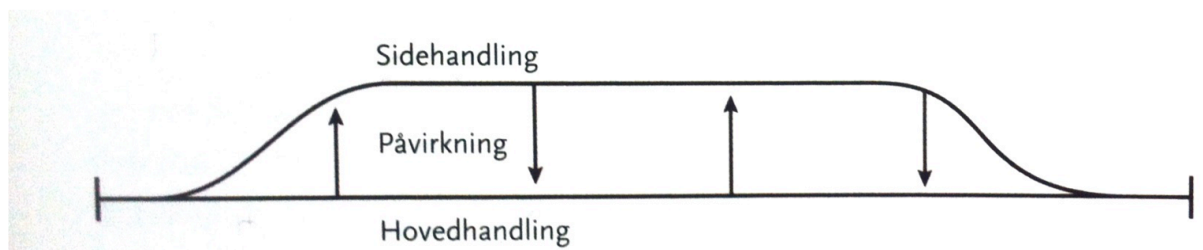
I andre scener fungerer det motsatt, der musikken blir fadet sakte ut slik at det går fra å være sorgelig musikk til å bli helt stille. Dette gjelder for eksempel i scenen hvor Johannes har fått avslag av Victoria etter at han har oppsøkt henne i teateret. Lydsporet kuttes, og man ser han ligge på senga og stirre opp i taket. Stillheten er med på å understreke Johannes' ensomhet og tristhet.

Det er få referanser til musikk i romanen. Den ene gangen er når Johannes hører tonene fra byfolkene når Camilla faller i vannet. Den andre gangen det står spesifikt skrevet om musikk er når Victoria skriver i avskjedsbrevet.

4.5 Parallellhandling

I romanen dreier historien seg i all hovedsak om Johannes. Som vi har vært inne på tidligere er det ham fortelleren «følger», og det er han som er romanens hovedperson. Det eneste vi får vite om Victorias liv og hverdag er via små observasjoner Johannes gjør. I filmen har Lian valgt å skape en parallellhandling. På den ene siden følger man Johannes' liv i byen, som man gjør i romanen. I tillegg får man på den andre siden følge Victorias utfordringer omkring fornuftsekteskapet for å redde familiens økonomi. Engelstad viser parallellhandlingen ved

hjelp av denne figuren:



(Engelstad 2015, s. 50)

Figur 1 Parallelle handlingslinjer i film

Figuren viser hvordan historien begynner på lik linje, men at den etterhvert deler seg i to parallelle handlinger som påvirkes av hverandre. Sidehandlingen kan ta oppmerksomhet fra hovedhandlingen, men den kan også representere en mulig hindring for at hovedkarakteren lykkes i sitt oppdrag. I klassiske filmfortellinger vil ofte det første prosjektet være rettet utover, mot en del av samfunnet, mens det andre vil orientere seg mer mot det personlige, som for eksempel å lykkes i kjærlighetslivet eller oppnå anerkjennelse (Engelstad 2015). Denne del av modellen kan brukes til å forklare karakteren Johannes sitt forsøk på å oppnå begge deler, både det å kapre Victoria, men også skaffe seg et navn som forfatter. Det meste han gjør er styrt av personlige prosjekter, mens Victorias handlinger i større grad er styrt av familien og samfunnets forventninger av henne. I filmens tilfelle spilles det relativt likt på hvor mye man følger Victoria og Johannes, og det skiller seg derfor fra romanen ved at man tar større del i hvordan det hele oppleves for henne. På grunn av Johannes' personlige prosjekter vil jeg argumentere for at «hovedhandlingen» i stor grad handler om Victoria, men at begge to kan anses for å være filmens hovedrolle.

4.6 Plassering i tid og rom

Film og litteratur «skiller seg på noen vesentlige måter i hvordan tid kan være en målbar referanse» (Engelstad 2015, s. 145). Litteraturen har muligheten til å gi en nøyaktig datering og omtrentlige tidsangivelser, mens filmbildet har vanskeligheter for å uttrykke dette. For å skape inntrykket av tidshopp må filmen ty til andre virkemidler. I romanen forstår man enkelt at det kan gå opptil flere år mellom de små møtene til Johannes og Victoria ved hjelp av små

beskrivelser som: «Møllerens søn kom bort. Han blev borte længe [...] Men nu var det blitt voksen mand av ham, han var atten, tyve år» (Hamsun 2002, ss.14-15). Det er dette som i den narrative teorien kalles ellipser (Aaslestad 1999). Forfatteren lar være å fortelle oss det han mener ikke er relevant til historien. I filmen må tilskueren også som regel fylle inn denne informasjonen selv, når han eller hun ser at en filmkarakter for eksempel har fått et mer voksent utseende i neste scene. I *Victoria* har derimot Lian valgt å inkludere at Johannes befinner seg i Tyskland, og man ser at han er blitt anerkjent som forfatter. Man kan også illustrere at tiden går ved hjelp av skiftende årstider, og dette fungerer som et godt virkemiddel.

Handlingsforløpet er relativt uendret fra roman til film. Den enkle historien gjør det ikke mulig å gjøre så mange endringer, og Lian har derfor holdt seg til det opprinnelige tidsperspektivet. Det finnes forvarsler i romanen som er mer eksplisitt uttrykt i filmen. I romanen, når Johannes har kommet hjem etter mange år med studier i byen, kommenterer han at skogen har blitt hugget. Faren svarer at slottsherren trenger penger. Deretter sies det ikke mer om dette, men leseren får et lite hint om Slottets økonomi. I filmen blir dette vist ved hjelp av møbler og hester som blir fraktet vekk fra herregården, og er med på å skape en dramatisk effekt. Tilskueren vet ikke ennå hvorfor dette skjer, og det fungerer derfor som et spenningsmoment som de skal få finne ut av senere i filmen.

Handlingen i romanen er aldri geografisk beskrevet, slik at det er usikkert hvor handlingen er tiltenkt. Byen som Johannes reiser til er heller ikke geografisk navngitt, men det er god grunn til å tro at han studerer i Kristiania. I filmen kommer det tydelig frem at det er her Johannes bor og studerer. Her har han en tydelig tilhørighet i et bohemmiljø sammen med andre kunstnere. Gatene i filmens setting er blitt endret for å skape et autentisk gatebilde fra det 19. århundret. I romanen får man vite at det er så langt inn til byen at mølleren ikke tar seg råd til at Johannes får komme hjem fra studiene så ofte, så det er tydelig et godt stykke utenfor Kristiania.

4.7 Farger og lys

Lyset, både naturlig lys og kunstig lys, er viktige virkemidler som har mange funksjoner i film (Engelstad & Tønnessen 2011, s. 80). Den klart største effekten av lyssetting ser man i svart-hvitt filmer, men det fungerer også som et godt virkemiddel i fargefilmen. Litteraturen

benytter seg også i stor grad av fargesymbolikk, og i *Victoria* finnes det en gjentakende bruk av grønt: «Han skriver om en have, om en grøn og frodig have ved sit hjem, slotshaven. [...] hæk efter hæk står med knopper og grønne blader og luften er så stille [...] I en av gangene i haven står Victoria, hun er alene, hvitklædt, tyve somre gammel [...] hun ser ut som en hvit sjæl midt i den grønne have» (Hamsun 2002, s. 48). Det grønne spiller naturligvis på naturen, noe som opptar Johannes. Kjærligheten til naturen preger både dagliglivet og diktningen. Den grønne og harmoniske hagen omfavner Slottet, og Victoria står uskyldig og ren kledd i hvitt. Ved et annet tilfelle er hun kledd i en grønn ridekjole, og de møtes kort tid etter i skogen hvor Johannes får sitt første tydelige hint om at hun har følelser for han. I filmen videreføres noe av fargesymbolikken fra romanen. Blant annet er hvert møte mellom Johannes og Victoria utpreget grønt. Først og fremst fordi de i de fleste tilfellene møtes utendørs, men også i scener hvor de møtes inne kan det virke som at det er tatt i bruk et filter med en svak grønn tone. I tillegg til grønt, er Victoria ved ulike anledninger kledd i en gul kjole. Den ene gangen er når hun møter Johannes på blomsterengen, og hun forteller selv hvordan hun med vilje kledde seg i lyst: «Dagen efter holdt jeg det ikke længer ut, men jeg klædte mig lyst igjen og gik op i stenbruddet for å træffe Dem» (Hamsun 2002, s. 86). Dette er videreført i filmen, og Victoria fremstår som lys og sommerlig.

Filmens mest eksplisitte bruk av farger skjer allerede i tittelsekvensen. Den starter med bildet «Løsrivelse II» av Edvard Munch. Bildet viser en mann og en dame. Mannen står til venstre og har lukkede øyne. Damen står med ryggen til mannen og ser ut mot havet. Håret hennes blåser over mannens venstre skulder. Bildet er først svart/hvitt, før det tillegges mer og mer farge. Havet blir blått, damens hår farges gult, og en svak rød farge kobler de to sammen. Mannen forblir svart. Bildet gir tilskueren et hint om den kommende handlingen. Kvinnen i bildet ser rak og stolt ut, og hun står vendt med ryggen til mannen. Mannen ser trist og forpint ut, og den svarte fargen fungerer som et godt virkemiddel for å fremheve at han er preget av (kjærlighets)sorg. Tilskuere som har lest romanen vil raskt knytte bildet opp mot Victoria og Johannes.

4.8 Karakterer

I det følgende vil jeg ha som siktepunkt å se nærmere på hvordan de sentrale karakterene Johannes og Victoria fremstilles i både bok og film, med den intensjonen om å finne ut hvordan karakterene endres i overgangen fra et medium til et annet. Hovedvekten min ligger på Johannes, siden jeg mener at hans rolle, som romanens hovedperson, har gjennomgått den største endringen i filmen. Jeg mener han har fått en «flatere» karakter i filmen. Mitt inntrykk er at Victoria har fått en større rolle, og mer tyngde, som filmkarakter. Jeg har tidligere argumentert for at hun er en av filmens hovedpersoner. Dette medfører naturligvis at vi får et tydeligere inntrykk av hennes karakter i filmen enn vi får i romanen. Jeg har plukket ut sekvenser i romanen og filmen som jeg mener er med på å belyse argumentene mine.

Som Anne Gjelsvik hevder i sin bok *Hva er film?* (2013), er det ikke kamerabevegelser eller nye måter å fortelle filmatisk på, som folk flest er opptatt av når de ser film. Hun påpeker at: «Filmens aller viktigste attraksjon er menneskene» (Gjelsvik 2013, s. 68). Den narrative teorien har som nevnt viet liten oppmerksomhet til karakterene, og har gått bort i fra fortolkninger av teksten. Likevel kan man argumentere for at handlingen og karakterene har et likeverdig forhold, siden handlingen tross alt trenger karakterene for å drives fremover (Helland & Wærp 2008).

Hamsuns mannlige karakterer har ofte likheter med hverandre. Selv om det kun er Johannes som blir dikter, har de flere likhetstrekk: den typiske outsideren med kunstnertemperament (Kittang 1976, s. 204). Ulykkelig kjærlighet er en gjentakende faktor som gjør at de mislykkes, og det er ulike grader av hvor tragisk det ender til slutt. I tillegg kan man argumentere for at Hamsuns kvinneskikkelser til tider er såkalte «flate» karakterer. Når det gjelder Victoria er hun først og fremst gjenstand for Johannes' beundring. Slik jeg oppfatter romanen så mener jeg at leseren får et nært og personlig forhold til Johannes. Ved å ta del i hans tanker og indre følelsesliv, er det som om at jeg lærer ham å kjenne og at jeg med-opplever hans oppturer og nederlag. I film kalles dette for karaktereffekt, og oppstår når man glemmer forskjellen mellom fiksjonskarakteren og virkelige personer. Det er som om skuespilleren *blir* den fiktive rollen (Engelstad, 2015). Begrepet kan på samme måte overføres til romankarakteren, der leseren «glemmer» at personen er fiktiv.

4.8.1 Johannes

Jeg har i det foregående kommet med en påstand om at oppfattelsen av karakteren Johannes endrer seg i overgangen fra roman til film. Jeg mener at mindreverdighetskompleks er en stor del av hans person i romanen, men at han også er en som gjør det han kan for å komme seg «opp og frem» som forfatter. Dette er trekk som jeg vil fokusere på, og jeg vil forsøke og illustrere hvordan filmen eventuelt endrer dette inntrykket.

Mindreverdighetskompleks

Leseren møter Johannes allerede på første side av romanen, når han er fjorten år gammel. Hamsun er sparsommelig med de ytre beskrivelsene av ham, men han skildres som en stor gutt som er farget av sol og vind. Man forstår tidlig at han er en drømmer, der han går i skogen og fantaserer om hva han skal bli når han blir voksen: «Når han ble voksen vilde han bli fyrstikmaker. Det var så deilig farlig, han kunde få svovl på fingrene så ingen torde hilse på ham. Det vilde stå megen resepekt av ham bandt kameraterne for hans uhyggelige håndværk» (Hamsun 2002, s. 5). Hans nære forhold til naturen blir omstendelig beskrevet, og det er tydelig at han finner glede og selskap i skogens dyreliv. Johannes er «møllerens sønn». Det at mølleren betegnes med yrkesstilling i stedet for navn, sier noe. Det medfører blant annet at Johannes tilhører en annen samfunnsklasse enn hans hjertes utkårede, Victoria. I løpet av oppveksten har Johannes trolig fått høre at det er en forskjell mellom hans og Victorias familie. Men tross forskjellene har Johannes for lengst akseptert lagdelingen, og herskapet på Slottet blir derfor kun gjenstand for stor beundring (Nettum 1970, s. 273).

Det at Johannes anser det som en «stor nåde» å ro Victoria og de andre barna ut på øya, understreker at Johannes skaper et bevisst skille mellom seg og «de andre», og det er tydelig at denne følelsen bygger opp under et slags mindreverdighetskompleks (Nettum 1970, s. 274). Grunnen til at man kan hevde dette er at han til stadighet møter motstand fra de andre barna, ved at de ikke behandler ham som en av dem:

Skal jeg bære dig? spurte Johannes. Må jeg! sa byherren Otto, en mand i konfirmations-alderen, og tok hende i sine armer. Johannes stod og så på hvorledes hun blev båret høit op på land og hørte hende takke. Så sa Otto tilbake: Ja nu passer vel du båten, - hvad er det han heter? Johannes, svarte Victoria (Hamsun 2002, s. 7).

Otto har altså ingen interesse av Johannes, og velger å plassere ham i en annen «kategori». For ham er Johannes kun en som er der for å holde et øye med båten. Da de andre har gått, understrekes det at Johannes selv gjerne vil være med de andre barna. Etter litt kort fundering konkluderer han med: «Godt, farvel sålænge. Men de kunde gjerne ha tat ham med» (Hamsun 2002, s. 7). Han våger ikke å spørre de andre om han kan få bli med, og de andre tar det nærmest som en selvfølge at han ikke skal være med. Tross i at han ikke tør å spørre, føler han en trang til å vise de andre det han kan, og han bestemmer seg for å oppsøke dem. Han vil vise de andre hvor fuglene har rede og hvor de kan finne muslinger. Eksempelene viser hvor gjerne Johannes vil imponere guttene fra byen og Victoria. Etter gjentatte forslag tilbyr han seg å «gå op i fjældet der og trille en svær sten nede i sjøen» (Hamsun 2002, s. 9), men igjen blir han bare møtt med latter og hån, slik at han blir flau og bestemmer seg for å gå vekk fra dem. Det er tydelig at Johannes sitt forhold til naturen er sterkt, og at han vil bruke dette som et hjelpemiddel til å imponere og komme nærmere Victoria. Når han til slutt får alenetid med henne, deler de naturopplevelsene sammen, og hun blir utvilsomt oppslukt av Johannes sin evne til å skape en fantasiverden. Allerede her får man et innblikk i hvordan følelsene er i ferd med å blomstre opp mellom de. Gjennom en slags fantasilek fantaserer de om at Johannes skal bli i fjellet for alltid, og det er åpenbart at Johannes har gode forutsetninger for å bli forfatter, så livlig fantasi som han har.

I likhet med romanens åpningskapittel velger filmens anslag å presentere tilskueren for Johannes. I Torun Lians manus er det tydelig at hun har kortet ned på introduksjonen av ham: «Det er sommer. Ved et vann omgitt av bjørkestammer står Johannes, 14 år, og sterk i kroppen. Han holder en stokk like lang som ham selv, lytter. En hund snuser omkring» (Lian 2012, s. 2). På grunn av filmens tidsrammer, er det en selvfølge at ikke alt får plass i det endelige resultatet, men valgene som blir tatt *kan* være med på å endre opplevelsen man sitter igjen med. Scenen i filmens anslag er svært redusert i forhold til de beskrivelsene man får i romanen, og det gjøres ingen tegn til forsøk på å filmatisere Johannes sitt nære forhold til naturen. Framtidsdrømmene og fantasiene kunne ha blitt fremstilt ved at han snakket med hunden eller at han snakket høyt med seg selv, siden det står i romanen at han har til vane å gjøre det. I stedet får vi se et kort glimt av Johannes bakfra. Han står stille i skogen og hører at navnet hans blir ropt i det fjerne. Deretter løper han raskt gjennom skogen sammen med hunden til mølla. På grunn av Johannes sin enkle klesdrakt, forstår tilskueren at han tilhører en arbeiderfamilie. Dette ser man spesielt i kontrast til herregårdsbarnas eksklusive klær.

I manuset inkluderes scenen hvor Johannes har oppsøkt bybarna, men scenen er utelatt i filmen, og man går derfor glipp av Ottos nedlatende måte å snakke til ham på:

OTTO (CONT'D) Har det legat i din mössa?

Det sees på Johannes at det har det.

OTTO (CONT'D)

Hvad garanterar at det inte är

fullt av löss? Ingen svarer (Lian 2012, s. 8).

I stedet er det klippet direkte til et møte mellom Johannes og Victoria. Han møter henne tilfeldig på en grønn eng. Her spør han om hun har tenkt til å bare være med bybarna hele tiden, og han nevner også at han er sterkere enn Otto. Det er bra at disse replikkene fra romanen er tatt med. Det viser tydelig at Johannes er sjalu og at han ønsker å bevise at han er bedre enn Otto. I neste klipp ser man i normalperspektiv Johannes som bærer Victoria i armene sine i et vakkert naturlandskap fullt av hundekjeks. Hun holder armene rundt halsen hans og lener hodet inn mot skulderen. Johannes ser ung og frisk ut med røde roser i kinnene. Kameraet skifter mellom ultratotalt og halvnært bildeutsnitt, slik at tilskueren får se Johannes' konsentrerte ansikt. Stemningen er understreket ved hjelp av klassisk, sval pianomusikk. Den er med på å bygge opp under den søte romantikken som blomstrer mellom de to. Fantasileken fra boka som ble nevnt tidligere er byttet ut med at de to sitter i gresset og Johannes spør om han skal lese noe for henne. Hun vil vite hvor boka er, men han ler bare ertende av henne for hun vet da vel godt, at boka er «her», og peker på brystet sitt. Her har Lian valgt å vinkle Johannes' fantasi på en annen måte enn i romanen. I stedet for fantasileken hvor begge leker, er det i stedet han som forteller historier for henne. Fortellingen blir avbrutt av en fløyte fra en båt, og Victoria skynder seg og kler på seg strømpene som har ligget i gresset. Hun ser småbekymret ut, og tilskueren får hint om at hun må forlate ham på grunn av «plikter». I romanen så er det Johannes som velger å gå fra henne, så her dette er endret.

Man kan forstå at det er tidsrammer som må følges i filmen, men anslaget fungerer ikke like godt når det ikke legges noe vekt på hvem Johannes er. I romanen får man et tydelig bilde av han som person, mens i filmen framstår han som en stille og melankolsk gutt som ikke virker like interessert i å få bybarnas anerkjennelse. Som jeg var inne på tidligere, er en av filmens fordeler at den er i stand til å fortelle oss mye på kort tid. Filmens svakhet, i motsetning til romanen, blir derimot at den ikke har mulighet i like stor grad til å gjøre oss like fort kjent med karakterene. Filmene trenger lenger tid for å vise oss hvem karakterene *er*.

For å få understreket Johannes' mindreverdighetsfølelse i filmen hadde det vært mulig å inkludere scenen hvor han følger etter bybarna og forsøker å imponere dem.

Stolthet

Mindreverdighetsfølelsen vedvarer etter hvert som Johannes blir eldre. I andre kapittel, når han kommer tilbake etter flere år i byen, er dette nærmest til å ta og føle på. Johannes ser Victoria fra båten, og han forsøker å hilse på henne når han går i land. Med lua i hånda blir han direkte oversett av henne, og han blir flau over at hun ikke gjengjelder hilsenen hans. Selv om han nå er blitt atten-tjue år gammel, minner han mer om en ung tenåring som er svært usikker på seg selv. Når han noen dager senere møter Ditlef og Victoria langs veien blir han forlegen og føler seg dum, ettersom det kan oppfattes som at han har fulgt etter dem. Han skjemmes for et vepsestikk han har fått på overleppen, og blir nervøs da han ser at han kommer til å treffe Victoria, akkurat som at han ikke skulle ha tillatelse til å gå der. Han blir også brydd av at han har tiltalt henne med «du» og ikke «De», noe som understreker den sosiale forskjellen. Det er tydelig at den nervøse stemningen fører til at de har lett for å misforstå hverandre. Når Johannes forteller at han er blitt stukket av veps svarer Victoria at det er nok fordi vepsene ikke kjenner ham igjen. Hun henter altså til at han har vært lenge borte. Johannes svarer: «Jeg kjender ikke hvepsene igjen [...] de var mine venner før» (Hamsun 2002, s.18). Han er fornøyd med svaret sitt, men han forstår ikke hvorfor Victoria ikke skjønner hva han mener, og han virker skuffet over mangelen på respons. Når hun sier at han kanskje kunne ha skrevet et dikt om henne en gang, tar han seg nær av det, og misoppfatter Victorias gode intensjon med å si det hun gjør. Eksemplene ovenfor understreker Johannes' mindreverdighetsfølelse. Usikkerheten fører til at han må «hevde seg», og de stadige misforståelsene kan tyde på at Johannes er redd for å bli fornedret.

I filmen skildres hjemkomsten godt. I et total bildeutsnitt ser man Johannes stå om bord på båten og speider inn mot land. Litt lenger bak på båten står Victorias bror, Ditlef, og det er tydelig forskjell i guttenes klesdrakt. Mens Ditlef er kledd i dress og flosshatt, har Johannes et enkelt antrekk med oppbrettede ermer og lue. Folkene på brygga er fint kledd, og de vinker mot båten. Johannes oppfatter det som at de vinker til ham, men merker fort at folkene på brygga ønsker Ditlef velkommen, og han blir flau: «Johannes tar, uten at han selv vet det, av seg luen [...] står med lua i hånda ved båten. Han nikker forsiktig til henne mens

sekken glir ned på bakken» (Lian 2012:12). Beskrivelsene i manuset passer godt til det faktiske resultatet. Johannes virker oppslukt av Victoria, og tar automatisk av seg lua. Victoria svarer på hilsenen med et lett nikk, men han skjemmes litt av det undrende blikket hun sender ham, og han ser bort i det hun for søker å møte blikket hans. Da han kommer hjem til barndomshjemmet er han preget av et undrende og trist ansiktsuttrykk. Moren og faren er glade for å se ham, og selv om det i romanen er skildret som at det virker ukjent i stuen etter så mange år i byen, framstår det på film nesten som at Johannes er skuffet. Så langt mener jeg filmen klarer å fremstille Johannes sin usikkerhet. Møtet med Victoria viser at han er redd for å være pågående, og det er akkurat som at det enkle barndomshjemmet påminner ham om den sosiale forskjellen.

Deretter klippes det til en scene hvor Johannes står med ryggen vendt mot kameraet og han ser ut mot elven. Litt lenger bort står Victoria og venter på ham. I det han ser henne, går han direkte mot henne, tar av seg hatten og sier «Frøken Victoria» (00.10.07). Deler av samtalen fra dette møtet er beholdt nokså lik som i romanen. En betydelig forskjell er at Victoria virker svært nervøs. I boka skildres det som at «hendes læber syntes atter å bæve litt; men hun gjenvandt straks sin ro» (Hamsun 2002, s. 17), mens hun i filmen nærmest stammer frem ordene. Enkelte av Johannes' kommentarer til hva hun sier er dessuten fjernet, slik at man får inntrykket av at han ikke tør å svare henne. I boka føler han at Victoria gjør narr av ham, og han går bort fra henne uten å svare når hun sier farvel. I filmen er det hun som går, og i neste sekvens ser vi Johannes stå lent inntil husveggen i dype tanker. Ved å vinkle det på denne måten oppleves situasjonen litt annerledes enn i romanen. Grunnen er for det første at i boka så er det Johannes som ser Victoria først, og han blir brydd når han innser at han kommer til å møte henne. Igjen så skyldes dette mindreverdighetsfølelsen. Han vil ikke være «i veien» for noen på Slottet, og han føler seg dum for at han har valgt samme vei som henne. For det andre velger Lian å gå bort i fra at Johannes føler seg latterliggjort av Victoria når hun snakker om diktningen. Dette er trolig for å unngå komplikasjonen rundt disse små misforståelsene. Det blir «enklere» for filmen å framstille det på denne måten, i og med at det er med på å bygge opp under den nervøse og romantiske stemningen. Siden det er Victoria som venter på Johannes langs elven fører det også til at man får inntrykket av at hun oppsøker ham, og at hun derfor tar mer initiativ enn i boka.

Et par dager etter hjemkomsten, får Johannes igjen spørsmålet om han kan ro Victoria og de andre over til øya. Denne gangen er han klar over at de bare vil ha ham til å ro båten: «Jeg skal være rorskar igjen, tænkte han» (Hamsun 2002, s. 19). Han venter en stund i båten,

men ser seg for god til å sitte og vente når de andre lar vente på seg: «jeg sitter ikke her lenger ved årene, jeg går iland» (Hamsun 2002, s.19). Noen år tidligere ville nok Johannes ventet, men denne gangen virker det som om han er lei av å føye seg etter de andre. Da han er på vei tilbake til land faller en ung jente over bord fra en båt, og han klarer å redde henne. Folkene takker og priser ham, og han mottar en klokke som takk for sin heltegjerning. All hederen virker ikke å spille så stor rolle for Johannes. Det er først når Victoria kommer og han forstår at hun har sett det hele at han blir lykkelig: «Ai for en hændelse, i hans nittende år! [...] En gal og frydefuld uro fik ham til å reise sig igjen og spasere omkring. Hvor han var fuld av lykke! [...] Så sprang han let som en fjær hjemover» (Hamsun 2002, s. 22). I filmen får man se at Ditlef spør Johannes om han kan ro bybarna til øyen. Johannes virker ikke særlig interessert i å gjøre dette, og svarer på forespørselen med et enkelt nikk. Scenen med Camilla som faller over bord samsvarer med romanen, men Johannes' glede etter å ha reddet henne er utelatt. I stedet har Lian valgt å la Victoria sende interesserte blikk i retning Johannes, og han ser tilbake på henne med et tvilende ansiktsuttrykk. Her er det tydelig at scenen har blitt formet i etterarbeidet. I manuset inkluderes nemlig samtalen mellom Victoria og Otto, der Victoria påpeker at Johannes må hjem for å skifte klær. I tillegg er en scene som ville ha framhevet Johannes' lykke etter å imponert Victoria, klipt bort. I romanen ser Johannes tilbake på hendelsen, og tenker at Victoria ikke hadde smilt til ham; «neivel, det var ikke hendes vane. Hun sto bare på bryggen, en liten rød tone fløi over hendes kinder» (Hamsun 2002, s. 22). Måten det løses i filmen, med den hastige klippingen, gjør det svært tydelig at Victoria er imponert over Johannes' heltedåd, og hun får en større og mer pågående rolle. Men resultatet av klippingen gjør at det virker det omtrent som at Johannes er likegyldig til Victorias blikk.

«Den skadede tredje»

Når han blir eldre er Johannes preget av å ha et typisk kunstnersinn, der tankene og følelsene av og til skaper kaos og uorden. I flere av bokas skildringer er han revet mellom kraftige følelser som kan forsvinne like fort som de kom, og dette mener jeg at ikke alltid kommer like tydelig frem i filmen. Både Johannes og Victoria har tendens til å te seg etter følelsene som oppstår der og da. Når den ene er i fyr og flamme skulle man tro at den andre var i stand til å roe ned stemningen. Men tvert i mot er de med på å bygge opp under hverandres til tider heftige følelsesliv. Samtaler mellom dem har lett for å misforstås, og da den ene sier noe som

den andre misforstår resulterer det bare i at den andre ønsker å gi tilbake med samme mynt: «Hun tænker endnu en stund. Pludselig kneiser hun. Så er det godt, sier hun. Nei det burde jeg jo ha visst. Så meget indtryk efterlot det ikke. [...] Mine indtryk er Dem likegyldige nu som før. [...] Adjø så længe» (Hamsun 2002, s. 61). Filmen kunne ha valgt å spille mer på dette enn de har gjort. I stedet har de valgt å harmonisere og forenkle Johannes og Victorias forhold, og de ambivalente følelsene er skildret i større grad når de er hver for seg. Tydeligst ser man dette på Victoria, som sukker og stønner av lengsel og ubekvemhet i scener hvor hun er for seg selv. Johannes er også til tider drevet av følelser, og det er i samværet med kunstnervennene at dette kommer særlig til uttrykk.

I løpet av hele romanen fremstår det som at Johannes er klar over at han aldri vil kunne få Victoria. Dette kommer særlig godt frem i dialogen mellom de to. I Johannes' dagdrømmer tør han å være mer optimistisk, og ser på framtiden som om den skal utspille seg akkurat som i eventyrene, hvor Victoria «[...] kaster sig plat i støvet for ham og hulker fordi hun elsker ham» (Hamsun 2002, s.8). Når de møtes i byen etter flere år så er det nesten som om Johannes må beklage seg, og understreke at han vet at det aldri kan bli de to:

Jeg visste naturligvis hele tiden at det ikke kunde nytte mig . . . ja, at det ikke blev mig som . . . Jeg var bare møllerens søn, og De . . . Naturligvis er det så. Og jeg forstår ikke engang at jeg tør sitte her ved siden av Dem nu og antyde det (Hamsun 2002, s.30).

Johannes vet at han ikke kan leve opp til forventningene som Victorias familie har, og han er redd for å bli såret. Det virker som om han stadig minner seg selv på dette, slik at han skal unngå å bli altfor skuffet når det faktisk viser seg å være sant. Tross i at Johannes' optimisme for det meste grenser seg til drømmer og diktningen, våger han allikevel ved ulike anledninger å fortelle Victoria hva han føler for henne. Selv om han er forsiktig, er det en modig og mer selvsikker Johannes som snakker med Victoria når de treffes i byen: «[...] Det er likesom jeg tør mere nu. For jeg vet jo at jeg ikke er noget barn længer og jeg vet også at De ikke kan kaste mig i fængsel om De vilde det. Derfor tør jeg si dette. [...] Han sprang op og lutet sig forover for å se hende ind i ansigtet» (Hamsun 2002, s. 31). Beskrivelsene av at Johannes «sprang opp» og «lutet seg forover» tyder på selvtillit. Han setter seg ned på benken igjen og forteller åpenhjertig om hvordan diktningen er basert på minnene om henne:

Vet De, så åpnet likesom himlen sig for mig, Frøken Victoria, og så skrev jeg diktet til Dem og kjøpte blomster til Dem for alt jeg eiet og tok hjem og satte i glas. Alle mine dikt er til Dem, det er bare nogen få som ikke er det, og de er ikke trykte [...] Jeg har skrevet Deres navn i taket, det ligger jeg og ser på; men piken som gjør istand hos mig ser det ikke, jeg har skrevet det så lite for å ha det for mig selv (Hamsun 2002, s. 32).

Fjortenårige Johannes hadde aldri våget å innrømme dette, men etter flere år i byen kan det virke som at han er villig til å risikere mer. I filmen er Johannes' pågangsmot og intensitet tonet ned, og selv om han nevner at han er eldre og tør mer, finnes ikke det samme motet som i romanen. Manuset viser tydelig at intensjonen er å få fram usikkerheten: «[...] Men si at ... Jeg vet ikke ... Og vær så snill ... Å, Herregud i himmelen, hvis ... Jeg skulle lovet deg ... alt. – Kveld etter kveld ... Jeg skulle gitt deg hele verden (Lian 2012, s. 15). I filmen sitter begge ved siden av hverandre på benken, og Johannes snakker usikkert og får minimal respons fra Victoria i form av små sukk. I tillegg er flere av replikkene fjernet, og i det endelige resultatet ender det med at han sier «Jeg skulle gitt deg hele verden ... alt» (Jacobsen & Lian 2013, 00.42.31), før det klippes til neste scene hvor de står utenfor kammerherrens hus. I et ultratotalt bildeutsnitt ser man Johannes stå lent inntil et smijernsgjerde. Victoria står foran ham, og plutselig tar hun hånden hans og drar ham med seg opp i trappeoppgangen. Musikken bygger seg opp og blir høyere og mer intens, slik at man forstår at noe kommer til å skje. Med ett stopper musikken og Victoria sier ham at hun elsker ham. I romanen er det en nokså «uskyldig» skildring av kysset: «Pludselig trak hun ham hastig nedover trappen igjen, tre, fire trin, slo sine armer om ham og kysset ham. Hun skalv imot ham» (Hamsun 2002, s.35). Filmen vier hele 35 sekunder på dette kysset, og Johannes blir forlatt i trappeoppgangen mens Victoria løper rødmende og forfjamset opp trappen. Han blir stående lent inntil veggen og lukker øynene i et fornøyd smil. Musikken fungerer som en lydbru over til neste scene der Johannes står ved et åpent vindu og synger høylydt. Sangen og den vårlige lyden av fugler fungerer for å understreke lykken han føler etter å ha kysset Victoria.

I romanen er det tydelig at Johannes har mistet håpet, og trolig også noen følelser for Victoria når han returnerer hjem etter å ha bodd utenlands et par år. Når han møter henne ute i blomsterengen prøver han å finne en måte han kan komme forbi henne på. Men det tar ikke lang tid, og det skal ikke mer til enn et lite smil fra Victoria før hjertet hans «fløi til hende igjen» (Hamsun 2002, s.58). Johannes er svak for henne. Victorias ufølsomme avslag førte nok til at følelsene stilnet, men det skal ikke mye til før de plutselig blusser opp igjen. Dette vises spesielt etter at Victoria har gått fra ham i blomsterengen: «[...] Der gik hun nu. Han

strakte hænderne ut og hvisket, sa ømme ord for sig selv: Jeg bærer ikke nag til Dem, nei nei det gjør jeg ikke; jeg elsker Dem endnu, elsker Dem . . .» (Hamsun, 2002, s. 61). Etter dette møtet klarer han verken å sove eller arbeide, og han pines etter møtet med Victoria. Filmen vinkler det på en enklere måte. Selv om Johannes virker bitter, løses det fort ved at Victoria, med nervøs stemme, inviterer ham på selskapet:

VICTORIA (CONT'D) Vil De komme?

Da skjønner ikke han.

VICTORIA (CONT'D) Om De vil komme til selskapet?

JOHANNES Inviteres jeg?

VICTORIA Jeg har en overraskelse til Dem.

JOHANNES De kan ikke lenger overraske meg (Lian 2012, s.69).

Jeg mener at Lians redusering av denne sekvensen fungerer godt. Tilskueren merker at Johannes er såret etter Victorias avslag, men de får samtidig vist hvor lett han lar seg overtale av henne. Lykken over å ha blitt invitert vises også ved hjelp av et kort klipp av at Johannes får hjelp av moren til å kle seg til festen. De smiler og ler, og det er tydelig at en invitasjon til herregården fremdeles anses for å være en stor ære.

I romanen fører Johannes' mindreverdighet til at han blir stolt. Stoltheten viser seg ekstra tydelig når bestemmer seg for å fri til Camilla. Han er takknemlig for at Victoria ønsker å gjøre det hele godt igjen med å invitere ham til selskapet, men han er samtidig krenket over hvordan hun har skaffet en slags «stedsfortreder» for seg selv. Det er nå man begynner å forstå at Johannes har begynt å gi opp tanken om å få Victoria. I slutten av kapittelet får vi vite at Otto er død, og han blir nødt til å fortelle Victoria at han har forlovet seg når hun nærmest direkte spør om han vil ha henne. Hvis Johannes hadde hatt de samme sterke følelsene for Victoria, ville det ikke vært et stort problem å heve forlovelsen. Man skulle tro at det skulle være verdt det at han endelig fikk sin store kjærlighet, men stoltheten hindrer ham fra å gjøre dette. Hele scenen med Victorias bekjennelse til Johannes etter Ottos død, kan bli litt uforståelig i filmen. I romanen forsøker Johannes å avbryte henne, og sier at de ikke skal snakke mer om det. Når hun har snakket ferdig, og tydelig hintet om at hun ønsker å forlove seg med Johannes, svarer han ganske kaldt at han er forlovet. I filmen er Johannes mer opprørt, og han står stille og hører på Victorias bekjennelse. Han gir henne et medføleende blick, og vil gå for å lete etter ringen når hun kaster den inn i skogen. Hun stopper ham og fortsetter å snakke. Deretter griper han armen hennes og lener ansiktet tett inntil hennes. Når hun spør om han kan tilgi henne med tiden, avbryter han henne nærmest, som at han ikke kan

vente lenger med å si det, og med et sørgelig blikk ser han intenst på henne og sier at han har forlovet seg.

Valget om å gi Victoria avslag kommer trolig som en større overraskelse i filmen enn i romanen. I filmen vises ingen spesiell kjemi mellom Camilla og Johannes, og siden tilskueren ikke får tid til å gjøre seg noe spesielt inntrykk av Camilla, skapes det heller ingen sympati for henne. I romanen får man vite at Johannes har besøkt familien Seiers mens han bor i byen: «[...] til Seiers kom han ikke mer» (Hamsun 2002, s.46), mens det i filmen framstår som at han nærmest møter henne for første gang. Frieriet til Camilla virker mer som trang etter å hevne seg på Victoria. I romanen forstår man at Johannes ikke er veldig interessert i Camilla, og det er akkurat som om han er lettet når det viser seg at hun har forelsket seg i engelskmannen Richmond. Han virker nærmest mer irritert, enn opprørt: «[...] Hvor lite det hele vedkom ham, denne vogn, disse mennesker, denne snak!» (Hamsun 2002, s.105). Trygve Braatøy skriver i sin bok *Livets cirkel, bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning* at Hamsuns romankarakterer ofte gjennomgår samme type betingelser for å bli forelsket. Han omtaler blant annet personen for å være såkalt «den skadede tredje» og forklarer dette med at: «vedkommende aldri blir forelsket i en kvinne som ennå er fri, men bare en som en annen mann, i egenskap av ektemann, forlovet eller venn har en viss eiendomsrett til» (Braatøy 1929, s.52). Selv om Otto har fått Victoria, så vet Johannes at hun ikke elsker ham. Men på grunn av at Otto er velstående og har mulighet til å tilby henne noe som han ikke kan, så fører det til nærmest en konkurranse hvor det er om å gjøre og få Victorias godkjenning. Ottos død skaper derfor stabilitet i Johannes' lengten etter Victoria. Hun er ikke lenger like uopnåelig, og hun er derfor heller ikke like attraktiv. I tillegg til denne antakelsen om at det må være en tredjepart i kjærlighetsforholdet, kan man også argumentere for at byen har vært med på å endre Johannes' syn på Victoria. Kunstnerhverdagen er muligens en faktor som gjør at minnet om selve Victoria forsvinner, og at den i stedet blir erstattet av den Victoria som Johannes skaper i diktningen sin. Da han til slutt møter henne, innser han at de sterke følelsene for henne er usanne, og at det er i fantasiverdenen han møter «den perfekte» Victoria. Til slutt blir hun nærmest mer som et godt minne som han kan bruke som inspirasjon til diktningen: «Den lykke Victorias kjærlighet skjenker ham, kan være kortvarig i seg selv, men som inspirasjon lever den videre» (Nettum 1970, s. 282).

Dikteren Johannes

Romanen inneholder flere kapitler der man får et innblikk i Johannes' diktning. Man forstår at diktningen i stor grad er inspirert av Victoria. Dette er løst på en gode måte i filmen, der man får høre utdrag fra disse tekstene når Johannes leser høyt for kunstnervennene. Jeg mener forøvrig at filmen burde ha fokusert mer på å vise Johannes' skiftende følelsesliv. I romanen finner man eksempler på hvordan Johannes i det ene øyeblikket kan føle intens glede etter å ha fått den minste forhåpning om Victoria og i det andre øyeblikket være totalt nedbrutt i sorg etter at han har forstått at han aldri kan få henne.

Jeg vil hevde at den største forskjellen mellom romanen og filmen er hvordan Torun Lian har valgt å plassere Johannes i et bohemmiljø blant andre kunstnere i Kristiania. Det er tydelig at Lian har ønsket å plassere Johannes i et virkelighetsnært miljø, og spiller på at disse personene kanskje var en del av Hamsuns egen omgangskrets: «Erik, Hans Aanerud, Henrik Lund og Guldbjörg, Henrik Lunds kone, drikker i Henrik Lunds atelier. De applauderer, tramper i gulvet» (Lian 2012, s. 40). Rollene er innført i filmen uten belegg i romanen, og det er vanskelig for publikum å forstå hvem de skal forestille siden de ikke blir presentert på noen annen måte enn ved fornavn. Det er allikevel lett å tolke det dithen at de har en viss tilhørighet til bohemkretsen i Kristiania. På en ene siden vil jeg påstå at det er et godt virkemiddel å plassere Johannes i dette miljøet. Rollene er med på å bygge opp under livet hans i byen, og det ville kanskje blitt ensformig og unaturlig dersom man skulle holde seg helt tro til romanens fattige miljøskildringer fra Johannes' dagligliv. Men på den andre siden kan man kritisere hvordan oppfattelsen av Johannes blir, nettopp på grunn av det miljøet han plasseres i. I flere scener får man se hvordan han til stadighet drukner sorgene i alkohol. I tillegg mener jeg at sekvenser hvor filmen virkelig kunne ha spilt på Johannes' fortvilelse er gjort om til komiske elementer. Dette mener jeg på grunn av kunstnervennenes avfeie kommentarer: «JOHANNES Mannen dør innen en ukes tid. ERIK Det *er* depressivt [...] ERIK Lystig? JOHANNES Nei? Hans Aanerud er enig» (Lian 2012, s.61).

Grepet om å la Johannes tilhøre dette miljøet fungerer godt, siden han er forfatter, men det finnes ingen tilsvarende beskrivelser i boka. Eksempelvis er det ikke sikkert at beskrivelse av dette ville ha hatt noe for seg i romanen, men det kunne ha vært med på å skape et annet bilde av Johannes. En vesentlig forskjell mellom romanen og filmen ser man i scenene etter at Johannes har fått avslag av Victoria etter å ha oppsøkt henne på teateret. Romanen understreker at Johannes er preget av kjærlighetssorg og at han «var alene og søkte ingen»(Hamsun 2002, s. 46) i løpet av flere uker og måneder. Denne sorgen er til og med så

sterk at han fantaserer om å ta sitt eget liv: «Han ligger alene i et lite værelse som er panelet med træ og blåmalet. Hvad så? Intet. I den hele vide verden er han den som nu skal dø» (Hamsun 2002, s.47) I filmen er sorgen og isoleringen framstilt med et kort glimt fra værelset hvor Johannes ligger døs over pulten med ansiktet lent mot flere ark med notater. Han skyver en blomsterpote ned fra skrivebordet slik at den ødelegges, og i neste klipp ligger han fullt påkledd i sengen og stirrer opp i taket. Deretter klippes det til at han med gråtkvalt stemme leser høyt fra noe han har skrevet til flere venner. De veksler mellom å se sympatisk mot ham og sende hverandre lure smil, som om de allerede har snakket med hverandre om Johannes' dystre humør. Det er muligens en utfordring for filmen å framstille en slik følelsesmessig smerte over lang tid, men en måte det kunne ha blitt løst på, er at Lian kanskje kunne ha benyttet seg av montasje. Ved å vise korte klipp der det er tydelig at tiden går, kunne man tydeligere fått frem Johannes' smerte.

Som en oppsummering vil jeg kategorisere romankarakteren Johannes som en allmenn-individuell karakter. Hovedgrunnen til at jeg mener dette er at han fremstår både som representant for arbeiderfamilien, men han er også et individ med et personlig ønske om å bli anerkjent forfatter. Karakteren utvikler seg i løpet av romanen. Tross stoltheten, får han økt selvtillit av å lykkes i sine personlige prosjekter.

I filmen mener jeg at Johannes mister flere av egenskapene han innehar i romanen. Jeg vil argumentere for at han kan kategoriseres som en statisk-dynamisk karakter. Selv om filmen viser oss Johannes' utvikling i form av finere klesdrakt og anerkjennelse som forfatter, mener jeg at han fremstår som enkel. Enkel i form av at han tilsynelatende mangler driv. Etter å ha reddet Camilla fra drukningsdøden, viser han ingen tegn til lykke eller stolthet. Ettersom filmen ikke har mulighet til å videreformidle det indre tankelivet, mister også filmkarakteren det stolte aspektet som er repeterende i romanen. Misforståelsene i samtalene mellom han og Victoria er fjernet, og jeg mener derfor at han ikke oppfattes som like kompleks.

4.8.2 Victoria

I det følgende ønsker jeg å gjøre et forsøk på å argumentere for at filmen har løst det slik at seeren får et mer tydelig og helhetlig bilde av Victoria. Jeg mener også at Lian har valgt å framstille Victoria som en «mykere» og «mer kompleks» karakter. Med dette mener jeg at

Victoria framstår som mindre lunefull enn hun gjør i boka, og hun har fått tilegnet seg flere karakteristikk som gjør det enklere å skaffe seg et bilde av hvem hun er som person.

Victoria er bokas andre hovedperson, men leseren blir ikke kjent med henne på samme måte som Johannes. Det kan i utgangspunktet være problematisk å analysere henne. Først og fremst fordi hun opptrer i såpass korte sekvenser, og at hun i de aller fleste tilfeller blir framstilt via Johannes' observasjoner og tanker, noe som kan være med på å farge synet man får av henne.

På grunn av filmens egenskaper kan det være lettere og mer oversiktlig å vise «to sider av samme sak» enn i romanen. Som jeg var inne på i avsnittet «parallellhandlinger» får man ta del i Victorias hverdag i like stor grad som man tar del i Johannes sitt liv i romanen.

Grunnen til at Lian har valgt å løse det slik kan være flere. Jeg skal starte med å analysere Victorias, og jeg vil belyse argumentene mine ved å trekke frem ulike sekvenser fra romanen og filmen.

Herregårdsprinsessen

Leseren møter Victoria for første gang når Johannes skal ro henne og de andre ut til øyen. Hun er da ti år gammel og har “smaa Øresko paa” slik at hun må bli båret i land fra båten. Når Otto spør hva Johannes heter, svarer Victoria på dette, og hun samtykker også til at han skal passe på båten mens de leker på øyen. Da Johannes oppsøker de andre er Victoria den eneste som viser interesse for hva han sier. Hun er spent på hvor de kan finne bringebær og om det finnes perler i muslingene som Johannes snakker om. Når de andre barna håner ham, og ikke vil ha mer med ham å gjøre, løper Victoria etter ham. Man forstår ut i fra samtalen at de er gamle lekekamerater: «Og så går jeg op i bruddet i eftermiddag, sa han. [...] Så kunde jeg vise dig hulen. Ja, men jeg er så rædd, svarte hun. Du sa, den var så mørk. Da smilte Johannes trods sin store bedrøvelse, og sa motig: Ja, men jeg er jo med dig» (Hamsun 2002, s.10). Det er tydelig at Victoria anser Johannes for å være en spennende og trygg lekekamerat. Når de senere leker i hulen blir hun svært fascinert av Johannes' livlige fantasi, og hun lever seg inn i leken: «På den sten sat risen. Hu, snak ikke mere, fortæl mig det ikke! Var du ikke rædd? [...] Hvad sa han mere? Nei si det ikke!» (Hamsun 2002, s.11) Hun klarer ikke å motstå Johannes' fortellinger selv om hun synes det er skummelt. Når leken er over og de går hjemover, forsvaret hun Otto da Johannes ytrer at hun aldri vil finne noen som er så snill som han. Filmen har valgt å ikke legge like stor vekt på Victoria og Johannes' fantasilek, og det endrer

derfor også inntrykket man får om forholdet mellom de to. I filmen får man oppleve hagefesten hjemme hos Victoria, som bare er hentydet som en observasjon gjennom Johannes i boka. Her får man se hvordan Victoria er svært oppspilt når hun får vite at det er Johannes som skal ro henne og de andre barna over til øyen. Scenene med lek er i stedet byttet ut med romantiske bilder av Johannes som bærer henne gjennom en blomstereng og i skogen. Når de sitter på engen er det tydelig at Victoria er fascinert av Johannes, og han spør om han skal lese noe for henne. Når han peker på halsen sin og sier at boka finnes der inne, så ler hun av ham og sier «Ikke tull!» (Jacobsen & Lian 2013, 00.06.39) Johannes blir alvorlig og sier at han ikke tuller. Denne scenen blir litt vanskelig å forstå. Victoria virker glad og tøysete, mens Johannes blir sur nesten uten grunn. Det er mulig de ønsker å få frem at Johannes føler at diktningen hans blir latterliggjort, men det kommer ikke tydelig nok frem siden vi ikke har fått inntrykket av at dette er noe Johannes vanligvis gjør.

Videre i boken virker hun preget av ambivalente følelser. Hun er interessert i Johannes, og har vanskelig for å holde seg unna ham. På grunn av denne ambivalensen blir det vanskelig å få ordentlig tak på hva hun faktisk vil med ham. Den stadige repetisjonen av at de begge spør: «hva vil du?» er med på å understreke at ingen av dem helt vet hvor de har den andre. Noe av spenningen i romanen ligger i at man aldri er helt sikker på hva Victoria føler for Johannes. Spenningen blir derimot ikke like intens i filmen som i romanen. Ved hjelp av nervøse fakter og sjenerte blikk er det ingen tvil om hun er interessert eller ikke. Interessen er gjort mer subtil i boka og det gjør at leseren stadig er i tvil om hva hun vil, og det er det som er med på å bevare spenningen. Romanens Victoria kan også oppfattes som «kaldere» ettersom det er vanskelig å vite hvilken reaksjon hun vil ha. Et godt eksempel på Victorias tvetydighet er i sekvensen hvor mølleren har kommet for å fortelle om Johannes' hjemkomst. I romanen spiller hun likegyldig og gjør nærmest narr av mølleren da faren tilfeldigvis går forbi: «[...] høit og likegyldig: Mølleren fortæller at Johannes kommer hjem igjen. Du husker vel Johannes?» (Hamsun 2002, s.56) I filmen virker hun også likegyldig, og spør hvorfor han forteller henne dette. Men deretter hvisker hun og spør når han skal komme, og man ser på kroppsspråket at hun er svært interessert i å få opplysninger om når hun kan få se Johannes igjen. Publikum skjønner derfor at hun kanskje er redd for at noen overhører samtalen.

I scenen etter at Otto og Ditlef har vært i møllen, står Victoria i skogen og gråter. Johannes kommer dit tilfeldig, og dette er likt i roman og film. Her finner jeg et eksempel på at endringer i replikkenes rekkefølge fører til at det skapes en annen mening. I filmen tar Victoria tak i Johannes' arm og peker med pisen på håndleddet hans og sier: «Der er du så

fin» (Lian 2012, s. 34). Deretter prøver Johannes og ta henne rundt livet, men hun trekker seg hurtig unna og sier nei. Så ber hun Johannes si at ingenting hendte, som at hun mener at hun vil at ingen skal få vite om at de nettopp har vært nære ved å omfavne hverandre. I romanen er uttalelsen gjort i forbindelse med at hun forsikrer Johannes om at hun ikke har falt av hesten og at det derfor ikke har skjedd noe – sånn sett. At Victoria sier «fin» i stedet for «bred» om Johannes' handledd er også en endring som gir replikken en ekstra snert. I romanen forsøker Johannes å ta hånden hennes, slik at dette er også noe filmen har spilt mer på. Grunnen til at Lian har valgt å endre dette her, er muligens for å øke spenningen litt.

I filmen opplever jeg at rollen er snudd i form av hvem som tar mest initiativ til at møtene finner sted. I romanen er det flere tilfeller hvor Johannes enten er ute og går i skogen og blir flau når han innser at han kommer til å treffe på Victoria, og det er han som «oppsøker» henne i byen i form av å hilse først. I filmen derimot er det Johannes som går i sin egen verden, og Victoria stopper opp på gaten for å hilse. Denne skiftningen fører til at publikum får inntrykket av at det er Victoria som er pådriver, mens man i boka føler at det er Johannes som oftest er den som tar mot til seg til å snakke først. Disse små endringene i filmen er med på å gjøre Victoria til den sterkere rolle, og stoltheten er ikke like tydelig. Ved å gjøre det på denne måten styrker det ikke bare Victorias rolle, men det er også med på å framstille Johannes som mindre vågsom.

Det er få beskrivelser av Victorias utseende i romanen. De få beskrivelsene man får er gjennom Johannes' beundrende observasjoner: «Nei tænk hvor stor Victoria var blit, aldeles voksen, deiligere end nogensinde før. Hendes øienbryn løp næsten sammen over næsen, de var som to fine fløielslinjer. Øinene var blitt mørkere, meget mørkeblå» (Hamsun 2002, s.17) Måten utseendet nesten er poetisk beskrevet, gjør at leseren ikke føler seg sikker på om det kun er Johannes som blir farget av sin egen oppfattelse av henne, eller om hun faktisk er så vakker som han hevder. Videre er hun beskrevet for å ha på seg kjole, ofte i lysegult. Ved en anledning kommer hun ridende i en grønn ridekjole. I filmen er ridekjolen byttet ut med en svart, maskulin dressjakke. Under den har hun en hvit skjorte med en svart tversoversløyfe, og hun har bundet opp håret og festet det under en lys hatt. Små detaljer som dette er med på å fortelle oss mer om hvem Victoria er. Siden klesstilen er litt mer stram og maskulin enn i romanen bygger det opp under følelsen av at Lian har valgt å gi Victoria en sterkere rolle i filmen.

Følelser vs plikt

Man kan se flere likhetstrekk med romanens Victoria og andre litterære kvinneskikkelser fra den øvrige samfunnsklassen fra denne tiden. Amalie Skram var forkjemper for kvinnesaken, og i romanen *Forrådt* (1892) møter man Ory som er svært ulykkelig etter å ha blitt giftet bort til en eldre bekjent av familien på grunn av økonomiske årsaker. Selv om Victoria er ulykkelig med familiens avgjørelse om å gifte henne bort til Otto, ser hun det som sin plikt å redde familien fra å gå konkurs. På samme måte som Johannes er hun stolt, og det er først og fremst stoltheten som står i veien for at hun kan velge kjærligheten fremfor plikten. I filmen løser Lian dette på en finurlig måte, ved å la Victoria åpne seg for moren, spilt av Petronella Barker. Samtalene mellom mor og datter dreier seg for det meste om fornuftsekteskapet, og Victorias smerte over å måtte føye seg etter farens ønsker blir fremstilt på en diskret og troverdig måte;

VICTORIA

Hm? Mamma, må jeg?

Mamma nikker fornuftig på hodet, retter på Victorias hår.

Victoria slenger håret vekk.

VICTORIA (CONT'D)

Vær så snill? Kan jeg ikke ...

MAMMA

Hysj. Det blir som Pappa sier (Lian 2012, s.19)

Victorias forhold til Otto ikke like eksplisitt i romanen som i filmen. Det finnes flere steder hvor hun forsvaret Otto, og beklager hans dårlige oppførsel. I andre kapittel kommer Victoria ridende og ber Johannes beklage mølleren for at Otto har satt i gang møllen. Johannes svarer at han gjerne skulle ønske at Otto kunne beklage selv, men Victoria svarer «Javel.

Naturligvis; men. Han er så fuld av ideer . . .» (Hamsun 2002, s.25). I filmen får man se hvordan Victorias ansiktsuttrykk endres bare ved tanken på at Otto skal komme, og det er tydelig at hun ikke vil ha noe med ham å gjøre. Dette vises også i scenen der forlovelsen blir offisiell. Otto og de andre i familien jubler, mens Victoria står ustøtt med et melankolsk ansiktsuttrykk. Hun klarer å presse frem et lite smil for familiens skyld, men det er tydelig at hun er svært trist. Den eneste gangen Victoria synes å trives i Ottos selskap, er i løpet av selskapet. Dette er kanskje den senen som i størst grad viser endringen hos Victoria.

Etter møtet i blomsterengen, i kapittel syv, er Victoria frustrert og oppgitt over Johannes. På grunn av samtalen hvor begge prøver å beholde sin egen stolthet, har det

oppstått misforståelser, og Victoria er forvirret og skuffet over Johannes' utsagn om at han ikke bærer nag for noe som har skjedd mellom dem. Hun forlater ham derfor i bitterhet, og fortsetter å gå når han roper etter henne. Når han et par dager senere kommer på forlovelsesfesten, glimrer Victoria med sitt fravær, helt til hun blek og usikker trer inn i rommet sammen med Camilla. Hun introduserer henne for Johannes, før hun igjen forlater salen. Etter en stund kommer hun tilbake, med Otto ved sin side, og hun introduserer også ham for Johannes. Det er tydelig at hun gjør dette i et forsøk på å gjøre Johannes sjalu. Videre følger en ordkrig mellom Victoria og Johannes, og når middagen er klar, avsløres Victorias ønske om hevn da hun med vilje flytter Johannes sitt bordkort syv plasseringer ned, til enden av bordet sammen med en gammel og fordrunken huslærer. Når middagen er over overhører Johannes en samtale mellom Otto og Victoria, og det er tydelig at Otto er svært sjalu. Når alle samles i hverdagsrommet er det som om Otto ved "et uhell" klarer å streife Johannes over øyet, fordi han står i veien. Johannes reagerer på dette og ber Otto i en lett skøyeraktig tone om å se seg for hvor han går.

Filmen har utnyttet dette kapittelet og har endret enkelte detaljer for å øke spenningen. Den klart største forskjellen er Victorias oppførsel. Hun drikker seg full og sender Johannes lengtende og avslørende blikk. Hun virker mer selvsikker, og hun er overhodet ikke like forpint og nervøs som i romanen. Ved bordet nyter hun Ottos oppmerksomhet og ler og skåler sammen med de andre ungdommene. Hadde hun i tillegg sendt små blikk mot Johannes, kunne man fått frem forsøket på å gjøre ham sjalu, men det ser man ikke. Man kan argumentere for at filmen er en modernisering. I romanen nevnes det ikke noe sted at Victoria var påvirket av alkohol, og dette må i så fall leses mellom linjene. Det er tydelig at Lian ønsker å få frem Victoria som en sterkere karakter, en som gjør litt som hun vil. Når hun mot slutten av middagen ønsker å sende piken over med en blomst til Johannes, svarer Otto «nei» ganske rolig og behersket i romanen. I filmen avbryter han nærmest Victorias ønske med et høyt og tydelig nei, som at han virkelig forbyr henne å gjøre det.

Når Otto slår Johannes i filmen er det absolutt ikke ved et uhell. Slaget er så hardt at Johannes faller i bakken med et brak. Mens damene hyler blir Victoria strengt beordret om å følge etter sin forlovede.

Victorias stolthet gjør at hun er smertelig klar over at hun aldri kan svikte familien og velge Johannes fremfor Otto. Det kan på mange måter virke som at hun på ulike vis prøver å gjøre det beste ut av situasjonene, men at hun til stadighet feiler på det hun forsøker å oppnå. Når hun inviterer Camilla på forlovelsesfesten sier hun i utgangspunktet at det er for å gjøre

Johannes glad igjen, og gjøre opp for at hun har såret ham. Men når det viser seg at Johannes faktisk er takknemlig, angrer hun og bestemmer seg for å plassere Johannes ved siden av en gammel huslærer. Man forstår at det kun er hevngjerrighet fra Victorias side, siden hun kun noen dager tidligere ble sett i blomsterengen uten forlovelsesring. Men på grunn av Johannes' uttalelse om at ikke bærer noe nag til henne, ønsker hun å straffe ham.

For å kunne skildre følelser og tanker på film, må skuespillerne være drevne i faget. Ved å beholde de fleste dialogene fra romanen kunne det bidratt til å få frem et poetisk preg. Men stilen faller litt igjennom når det er vanskelig for skuespillerne å framstille det troverdig. Av og til oppfattes det stakkato og unaturlig, og det er synd når det er disse samtalene som skal drive historien framover.

Som en kort oppsummering vil jeg kategorisere både romanen og filmens Victoria som en allmenn-individuell karakter. Grunnen til at jeg gjør dette er fordi jeg mener at en stor del av karakteren fungerer som en representasjon av borgerskapet. Jeg mener derimot at hun får en naturlig utvikling som karakter i filmen, og mye av grunnen til dette er at vi får muligheten til å se «hennes side av saken».

5 Oppsummering og konklusjon

I analysen har jeg argumentert for at Torun Lians filmatisering er innholdsmessig nær det litterære forelegget, både når det gjelder handling og tematikk. Hovedhandlingen tar for seg Victoria og Johannes kjærlighetsforhold, og resten av historien er den samme i tid og rom.

Den største forskjellen i fortellingen, slik jeg ser det, ligger i hvordan filmen skaper et helt nytt handlingsunivers, der seeren får ta del i Victorias hverdag. Dette illustrerte jeg ved hjelp av en figur i avsnittet «parallellhandling», der jeg belyste filmens evne til å skape en oversiktlig framstilling av begges hverdag.

I analysen argumenterer jeg for at Lian har valgt en «enklere» framstilling av Johannes og Victorias forhold til hverandre. Jeg vil påstå at mye av spenningen i romanen skyldes usikkerheten om hva som skal skje, og om Victoria egentlig gjengjelder følelsene. Jeg poengterte derfor at ett av filmens ulemper er at det kan bli vanskelig å skildre denne typen ambivalens. Filmkarakteren blir oftest lettere «avslørt» på grunn av blick og smil.

I begynnelsen av karakteranalysen hevdet jeg at Johannes er en «typisk Hamsunkarakter». Med dette mener jeg at Johannes er resultatet av Hamsuns ønske om å skape komplekse karakterer, fulle av motstridende følelser. Johannes' ambivalente følelsesliv er derfor en vesentlig del ved hans person i romanen. Jeg vil påstå at disse egenskapene forsvinner i filmen. På grunn av filmens begrensninger for å skildre karakterens indre kommer vi ikke nært nok til å *virkelig* vite hvem han er. Ved hjelp av filmens ytre karakteristikk, som klesdrakt og væremåte, får vi et *inntrykk* av det, men ikke på samme måte som i romanen, der vi får innblikk i Johannes' tanker og følelser. Jeg vil også hevde at miljøet som Johannes er plassert i, er med på å farge inntrykket man har av ham. Endringen er trolig gjort som et grep for å skape et virkelighetsnært miljø. Hensikten var kanskje å skape karaktereffekt, der tilskueren «tror på» karakteren, og føler at han er nærmest som en virkelig person. En ulempe ved filmen er at den bruker for kort tid på å skildre scener som er avgjørende for historien. I analysen gir jeg eksempler på hvordan filmen kunne ha valgt å fremstille Johannes sin sorg. Ved å kutte ned på slike scener, vil jeg hevde at mye av det som gjør Johannes til den han er, forsvinner.

På bakgrunn av denne oppsummeringen vil jeg konkludere med at filmen har flere mediespesifikke egenskaper som gjør den egnet til å formidle Hamsuns kjærlighetshistorie.

Musikk og reallyd fungerer som erstatninger for Hamsuns poetiske beskrivelser av naturlandskapet. I tillegg åpner filmen opp for å gi Victoria en større rolle, og det gjør det mulig for oss å få et innsyn i hennes side av historien. Jeg vil også konkludere med at karakterene gjennomgår en endring fra romanen til filmen. Siden filmen ikke benytter seg av voice-over eller andre hjelpemidler for å uttrykke indre monolog, mister vi dette aspektet ved Johannes, og jeg vil påstå at han fremstår som en litt «flatere» karakter i filmen.

Litteraturliste

Andersen, Per Thomas. 2012. «Fortellerkunstens elementer», i Per Thomas Andersen, Gitte Mose, & Thorstein Norheim. (red.): *Litterær analyse. En innføring* (ss. 10-27). Oslo: Pax Forlag A/S.

Bakken, Jonas, Mose, Gitte & Oxfeldt, Elisabeth. 2012. «Sammensatte tekster», i Per Thomas Andersen, Gitte Mose, & Thorstein Norheim. (red.): *Litterær analyse. En innføring* (ss.157-188). Oslo: Pax Forlag A/S.

Braatøy, Trygve. 1929. *Livets cirkel, bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning*. Oslo: Fabritius & Sønners Forlag.

Dingstad, Ståle. 2003. *Hamsuns strategier. Realisme, humor og kynisme* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Engelstad, Audun. 2015. *Film og fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Engelstad, Arne. 2007. *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*. Oslo: Cappellen Akademisk Forlag.

Engelstad, Arne, & Tønnessen, Else Seip. 2011. *Film - en innføring*. 1. utg. Oslo: Cappellen Damm AS.

Fjellberg, Anders. 2013. « -Hadde ikke orket tre sekunder mer.» Dagbladet.no <
<http://www.dagbladet.no/2013/02/27/kultur/film/victoria/knut_hamsun/torun_lian/25973860
>
[Lest 22.02 2015]

Gjelsvik, Anne. 2013. *Hva er film?* Oslo: Universitetsforlaget.

Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hamsun, Knut. 2002. *Victoria. En kjærligheds historie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Hamsun, Tore. 1960. *Paa Turné. 3 foredrag om litteratur av Knut Hamsun*. 1.utg. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Hamsun, Tore. 1952. *Knut Hamsun - Min far*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Helland, Frode, & Wærp, Lisbeth Pettersen. 2008. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. 2.opplag. Oslo: Universitetsforlaget.

Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. 2nd Ed. New York: Routledge.

Jacobsen, John M. (Produsent), & Lian, T. (Regissør). 2013. *Victoria* [Film].

Kittang, Atle. 1976. *Litteraturkritiske problem: teori og metode*. Bergen - Oslo - Tromsø: Universitetsforlaget.

Knutsen, Nils Magne. 1998. «Fra Sværmere til "Telegrafisten"», i Nils Magne Knutsen (red.): *Film, religion, kjærlighet. 8 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 1998*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet.

Lian, Torun. 2012. *Victoria*. Oslo: [Upublisert manus ss. 1- 109]

Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget.

Nettum, Rolf Nyboe. 1970. *Konflikt og visjon*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Norsk filminstitutt. u.å. «Profildatabasen/Norsk Filminstitutt - Victoria» nfi.no
<http://www.nfi.no/_attachment/135386/binary/253253?download=true>
[Lest 18.05 2015]

Stam, Robert. 2000. «Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation», i James Naremore (red.): *Film Adaptation* (ss. 54-79). New Brunswick: Rutgers University Press.

Vestmo, Birger. 2013. «Victoria» p3.no:
<<http://p3.no/filmpolitiet/2013/02/victoria/>>
[Lest 13.03 2015]

Økland, Ingunn. 2013. «Victoria er et lekkert, men ganske tamt kostymedrama» osloby.no:
<http://www.osloby.no/oslopuls/film/Victoria-er-et-lekkert_-men-ganske-tamt-kostymedrama-7133769.html>
[Lest 21.02 2015]

Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappellen Akademiske Forlag as.